UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY
0 1620 1864 1173
UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY
0 0001 6246 993

ORGAN 163.

Ex libris
universitatis
albertheasis

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Alberta Library

https://archive.org/details/birch_163ob

Augener's Edition,
No. 8744A

SHORT STUDIES
for
ORGAN
by

PICCOLI STUDI
per
ORGANO
di

FILIPPO CAPOCCI

[Primo Organista della Patriarcale Arcibasilica Lateranense]

Book I.

AUGENER LIMITED,
6, New Burlington Street, W.
Regent Street. Newgate Street.
LONDON.

Alla Maestà di Margherita di Savoia
questi Studi musicali
composti per Lei
che in tutti i campi del bello cogliendo fiori
anche all' organo volle consacrare
il senso squisito dell' arte e l' anima profonda
e sedette regina
innanzi al re degli strumenti
il Maestro Filippo Capocci
umilmente dedica e offre.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ALBERTA

SHORT STUDIES | PICCOLI STUDI

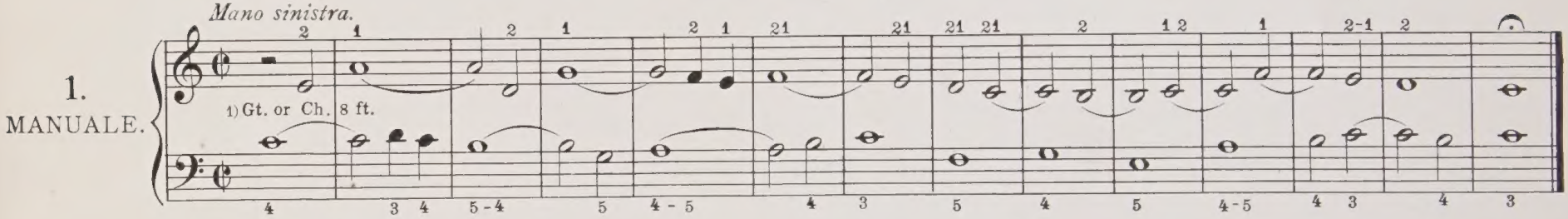
by di

FILIPPO CAPOCCI.

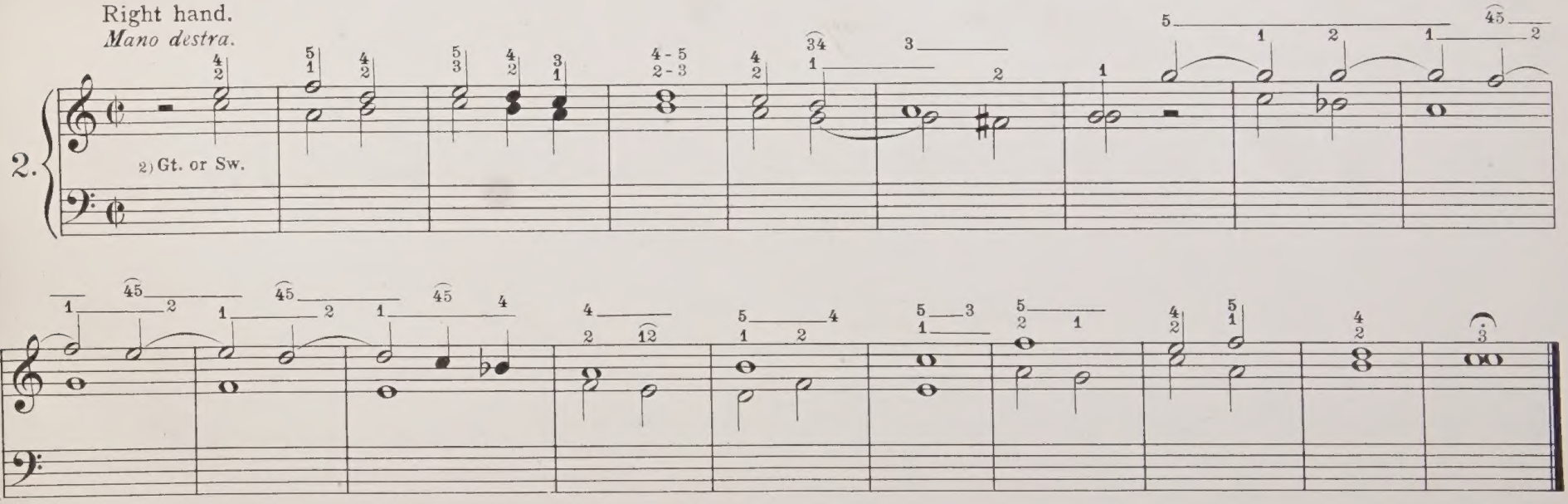
STUDIES FOR THE SUBSTITUTION OR CHANGING OF FINGERS.

Studi per la sostituzione delle dita.

Left hand.
Mano sinistra.



Right hand.
Mano destra.

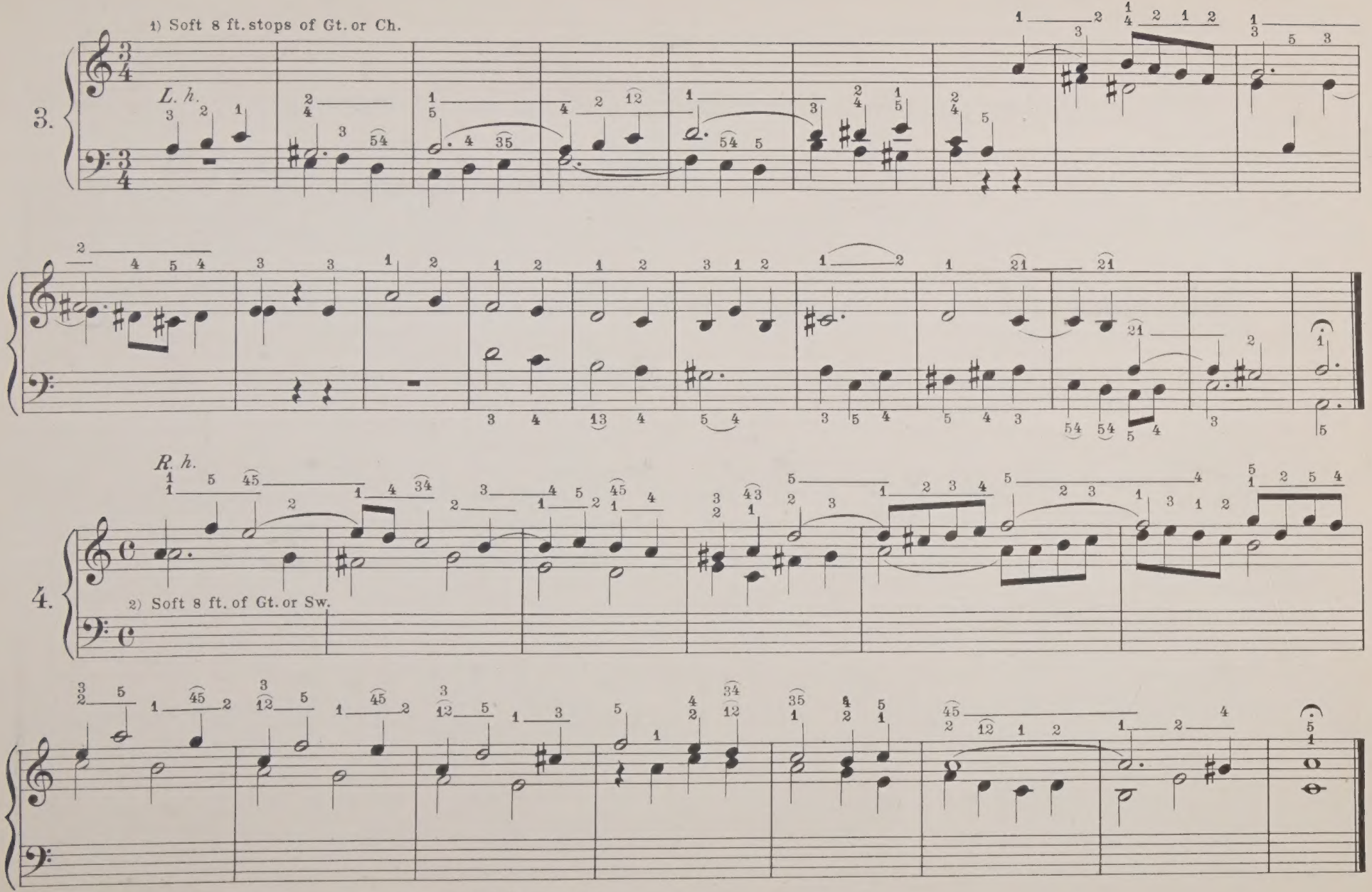


1) *Gd Orgue ou Positif, 8 Pieds.* 2) *Gd Orgue ou Récit.*

13535

Augener's Music Printing Officine 10, Lexington Street London, W. Established 1878.

2638672



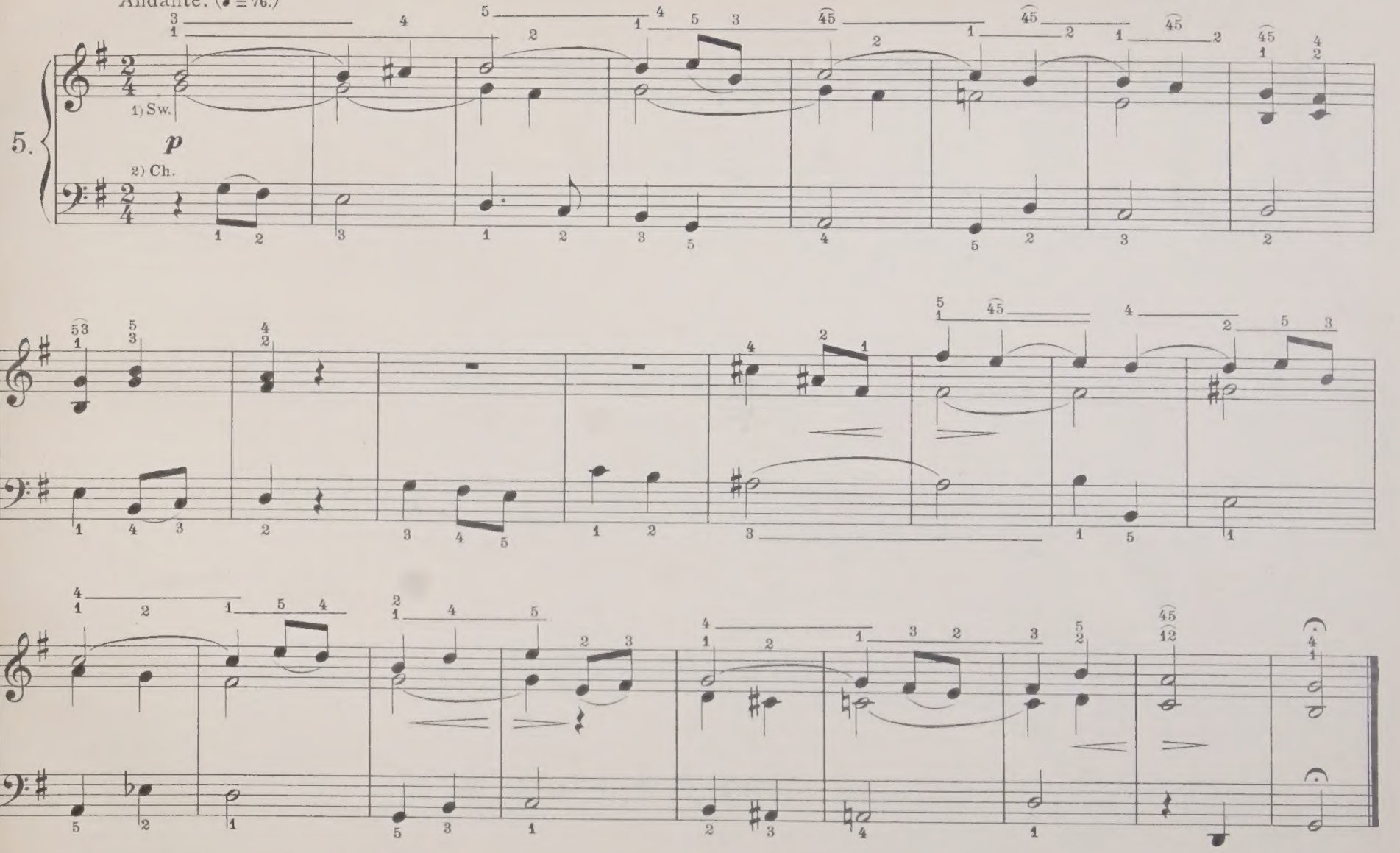
1) *Jeux doux du Gd O. ou Positif.*

2) *Jeux doux du Gd O. ou Récit.*

Swell and Choir 8 ft.

Récit. et Positif. Jeux doux de 8 P.

Andante. (♩ = 76.)

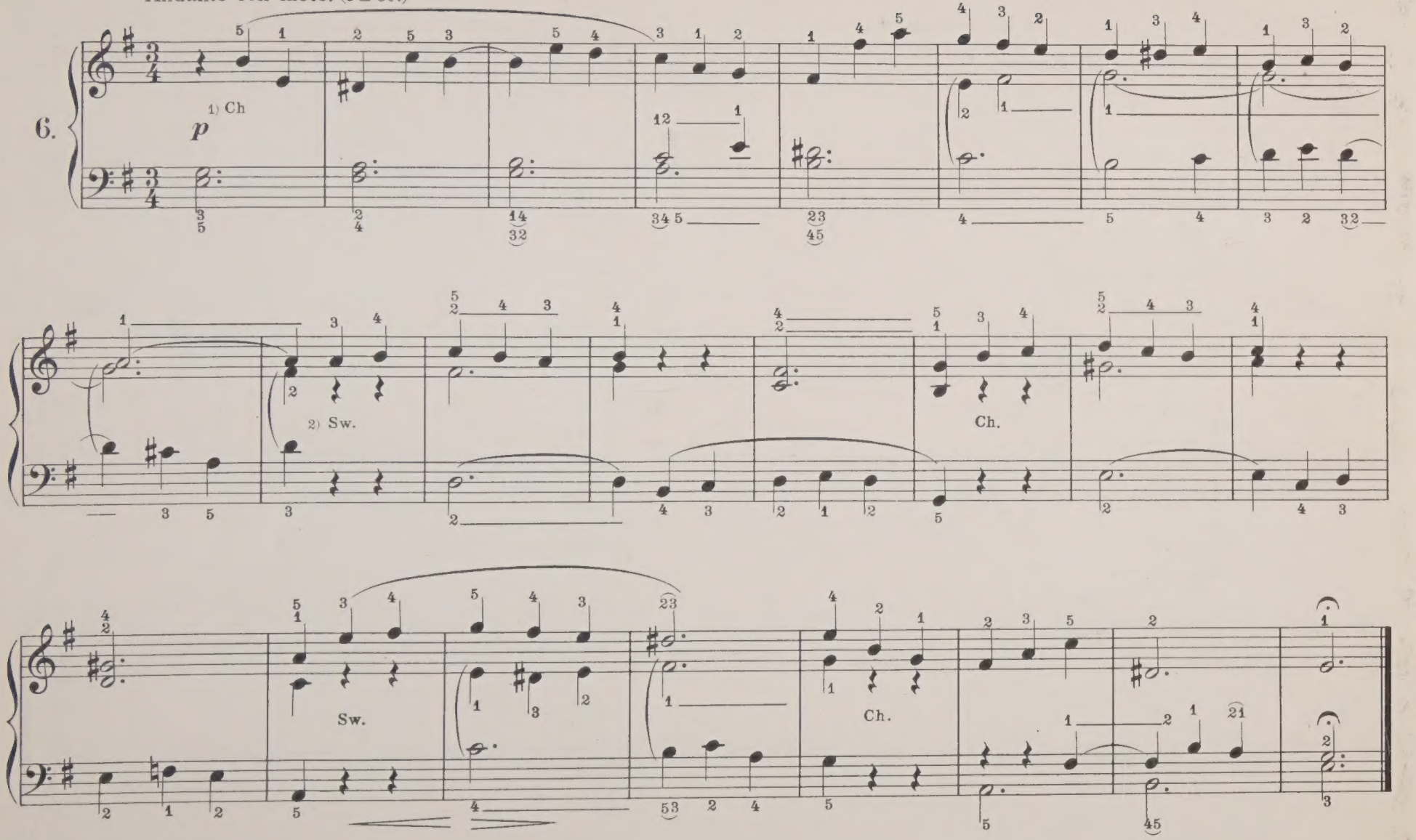


1) *Récit.* 2) *Positif.*

Swell and Choir 8 ft.

Récit. et Positif. Jeux doux de 8 P.

Andante con moto. (♩= 80.)

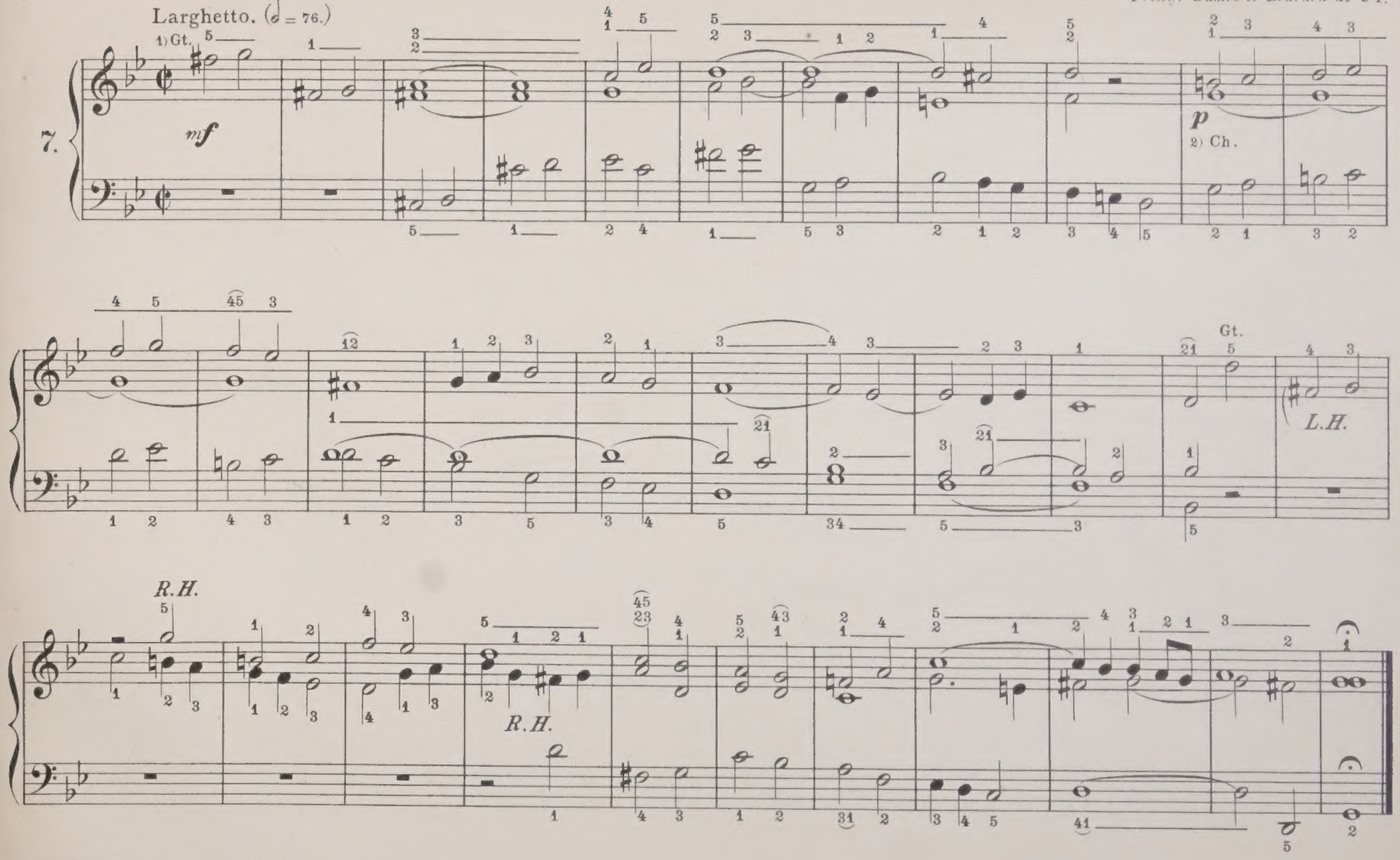


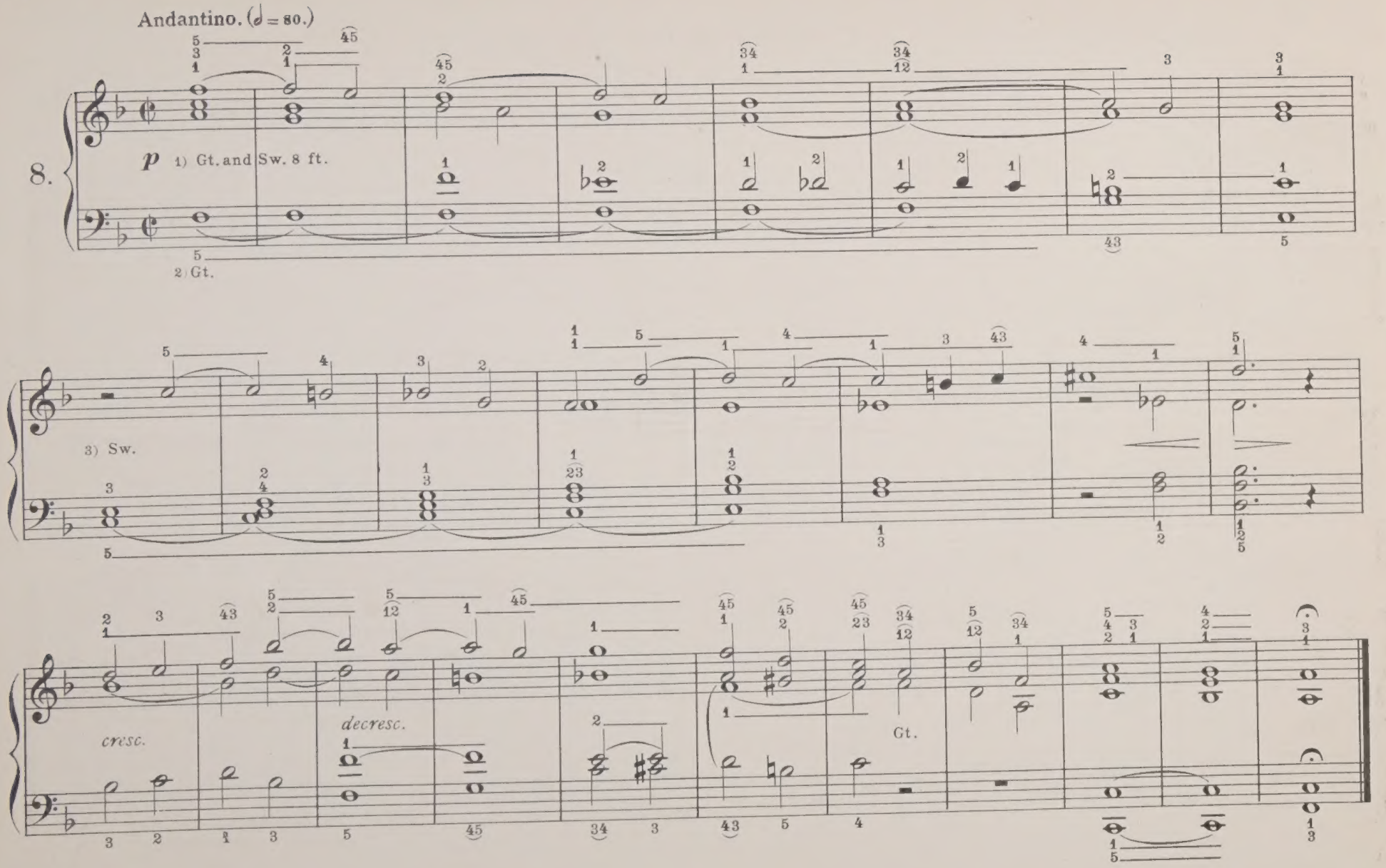
1) *Positif.* 2) *Récit.*

Gt. 8 ft.
Ch. 8 ft.

Gd O. Jeux de fond 8 P.
Positif. Gambe et Bourdon de 8 P.

Larghetto. (♩ = 76.)



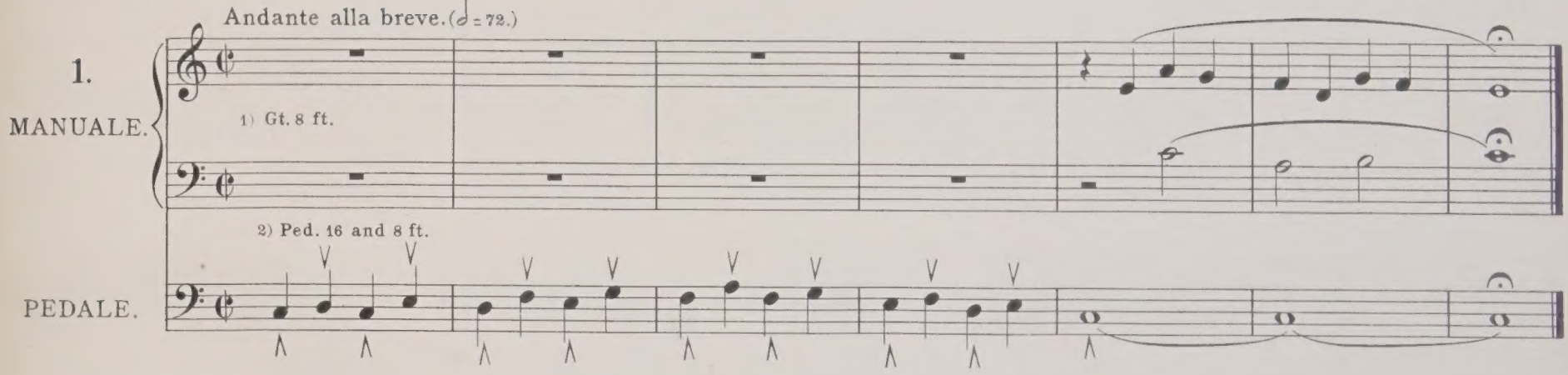
1) *Gd Orgue.* 2) *Positif.*

1) *Gd Orgue et Récit. Jeux de fond de 8 P.* 2) *Gd Orgue.* 3) *Récit.*

STUDIES FOR THE PEDAL.

Esercizi per il pedale.

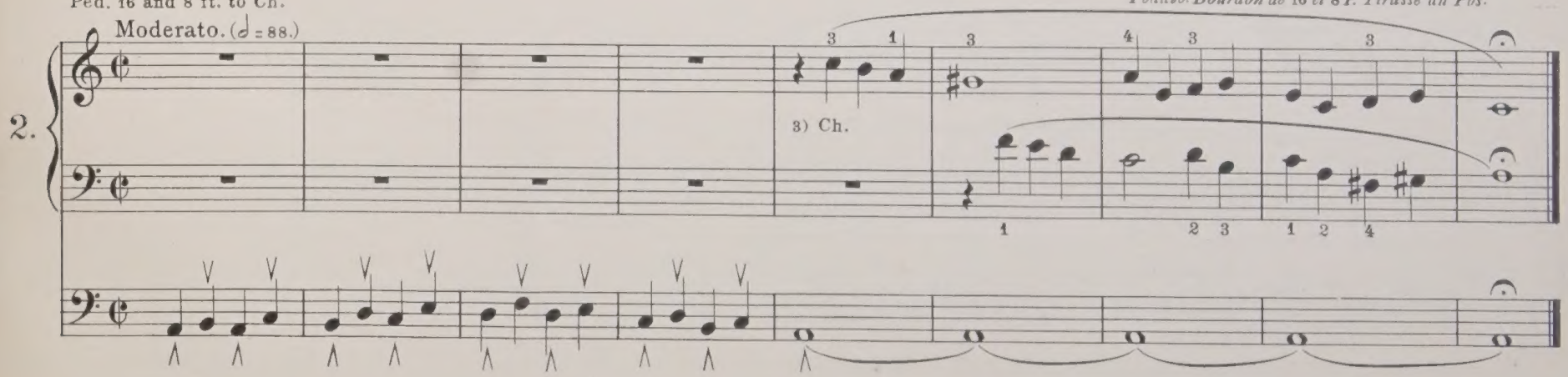
∧ ∨ Point or front of foot.
∪ ∩ Heel of foot.

∧ ∨ *Doigt ou front du pied.*
∪ ∩ *Talon du pied.*



Ch. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Ch.

Positif. Fonds de 8 P.
Pédale. Bourdon de 16 et 8 P. Tirasse du Pos.



1) *Gd Orgue 8 P.* 2) *Pédale. Fonds de 16 et 8 P.* 3) *Positif.*

Sw. 8 ft. with Oboe.
Ped. 16 and 8 ft. to Sw.

Récit. Fonds de 8 P. avec Hautbois.
Pédale. Bourdon de 16 P. et Flûte de 8 P.

Moderato. (♩ = 88.)

3.

Gt. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.

Gd O. Fonds de 8 P.
Pédale. Fonds de 16 et 8 P.

Andante. (♩ = 76.)

4.

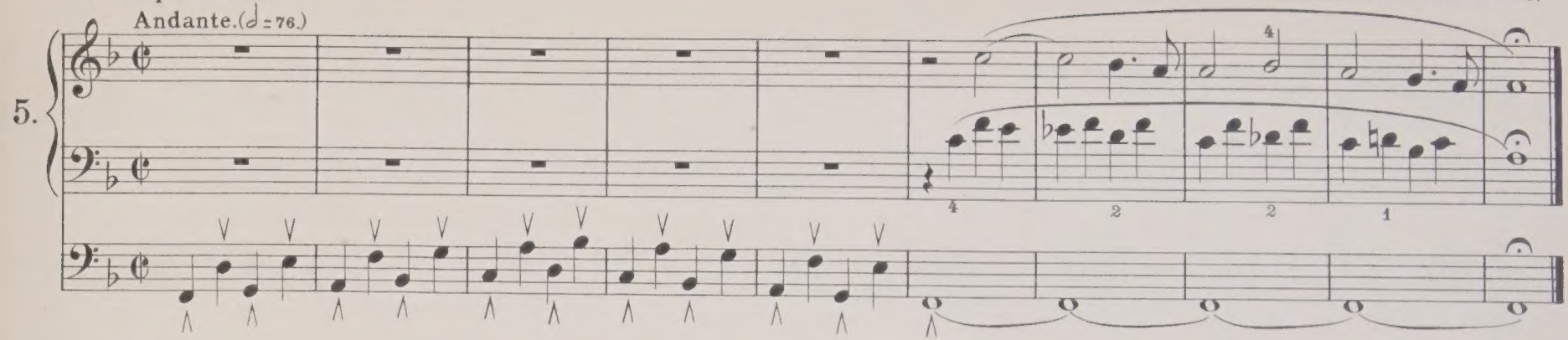
1) Sw.

1) *Récit.*

Ch. 8 ft.
Ped. Diaps. 16 and 8 ft.

Positif. Fonds de 8 P.
Pédale. Bourdon de 16 et 8 P.

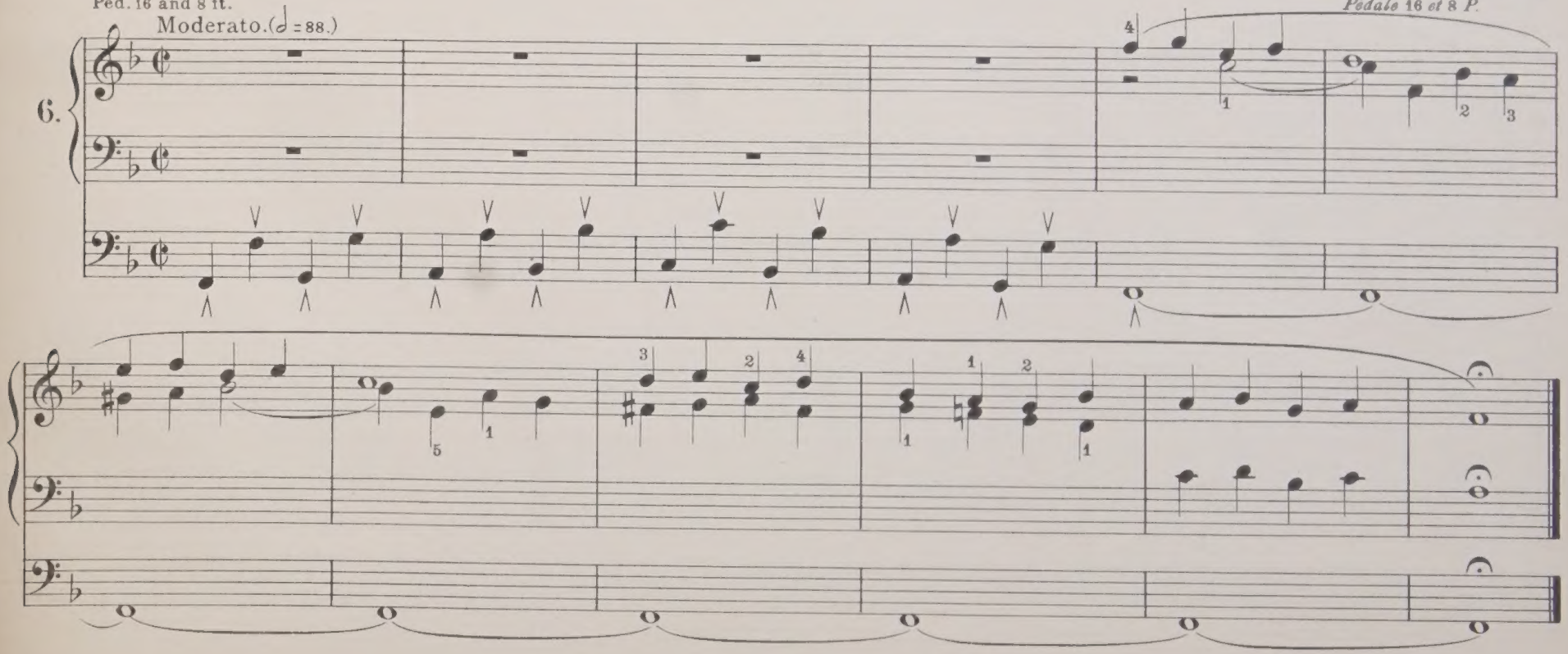
5. Andante. (♩ = 76.)

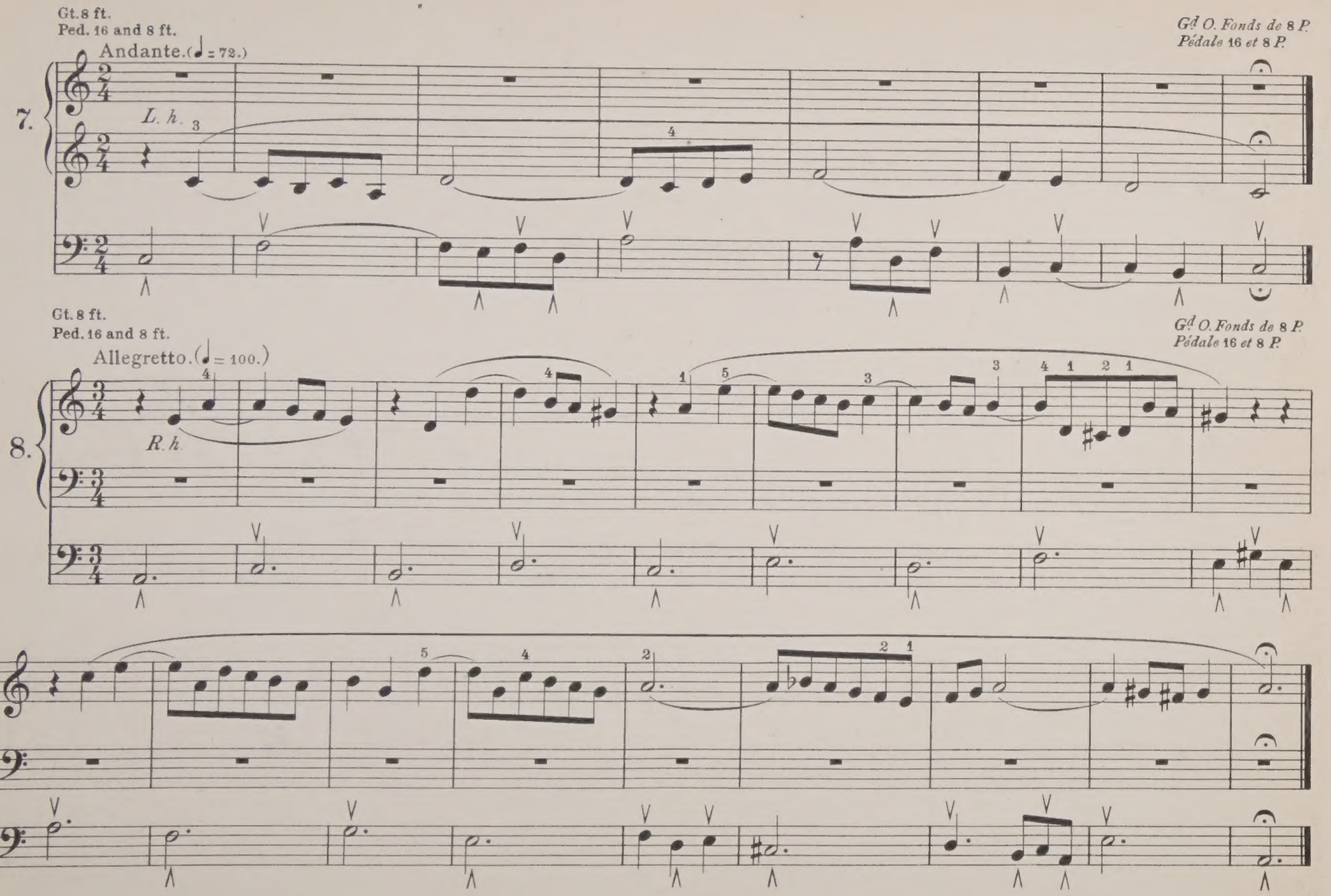


Gt. 16 and 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.

Gd O. Fonds de 16 et 8 P.
Pédale 16 et 8 P.

6. Moderato. (♩ = 88.)

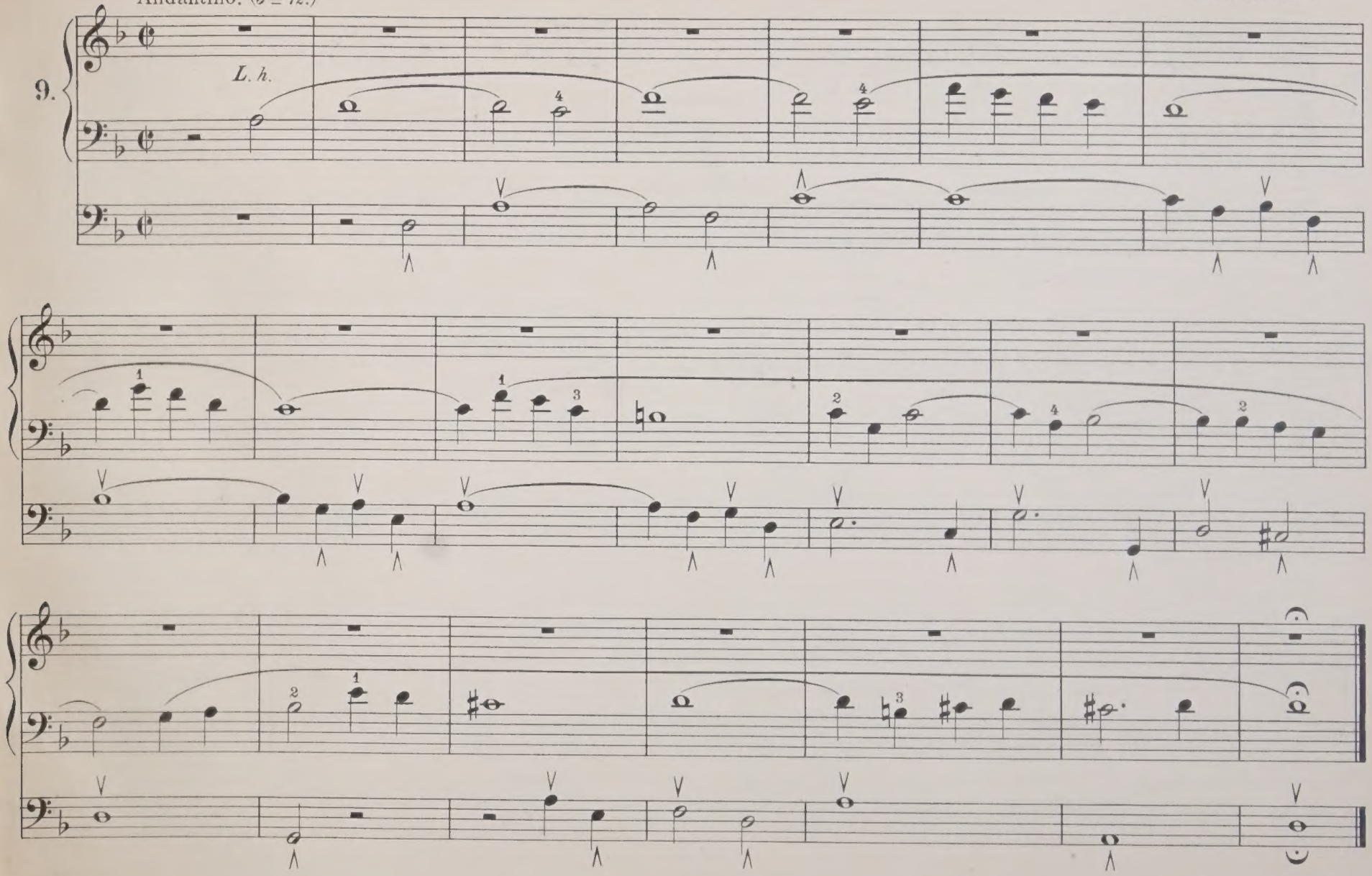



Gt. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.
Gd O. Fonds de 8 P.
Pédale 16 et 8 P.
Andante. (♩ = 72.)
7.
L. h.
Gt. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.
Gd O. Fonds de 8 P.
Pédale 16 et 8 P.
Allegretto. (♩ = 100.)
8.
R. h.

Ch. 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 ft.

Positif. 8 *et* 4 *P.*
Pédale. 16 *et* 8 *P.*

Andantino. (♩ = 72.)



Allegro moderato.(♩= 92.)

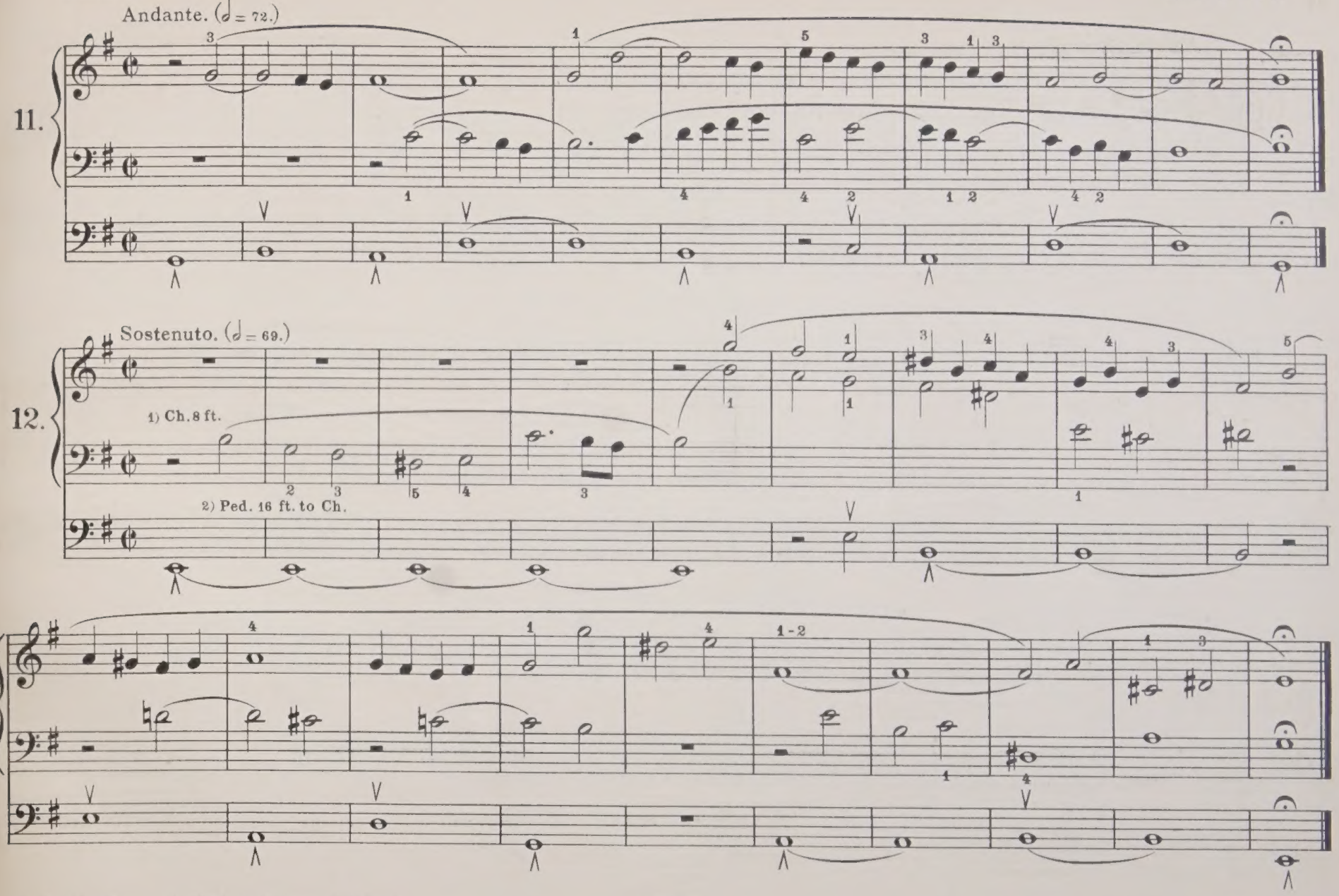
10.

R. h.

1) Gt. or Ch. 8 ft.

2) Bourdon 16 ft. to Ch.

1) *Jeux doux de* 8 *P. du Gd Orgue ou Positif.* 2) *Pédale Bourdon de* 16 *P. Tirasse du Positif.*



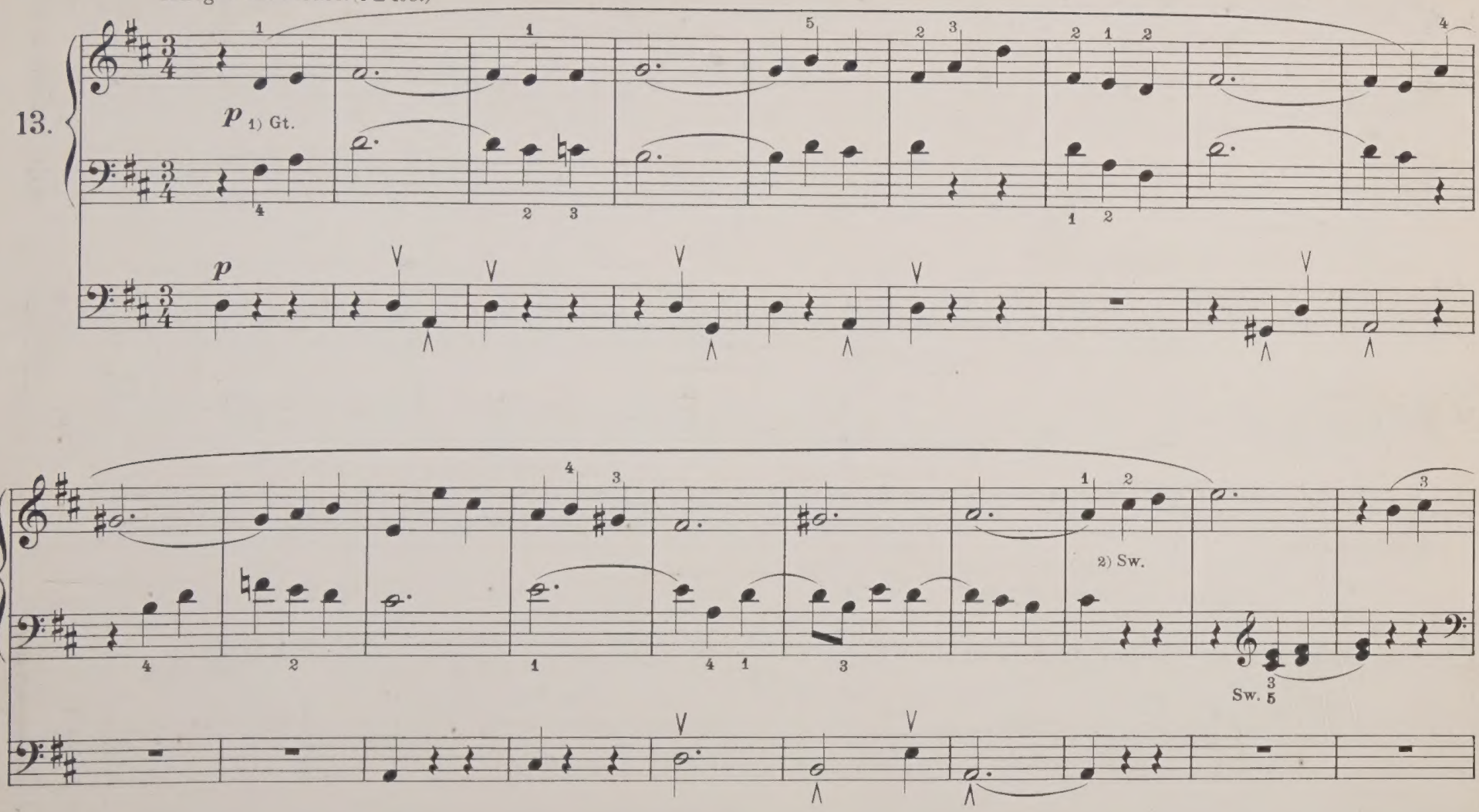
1) *Positif* 8 *P.* 2) *Pédale* 16 *P. tirasse du Positif.*

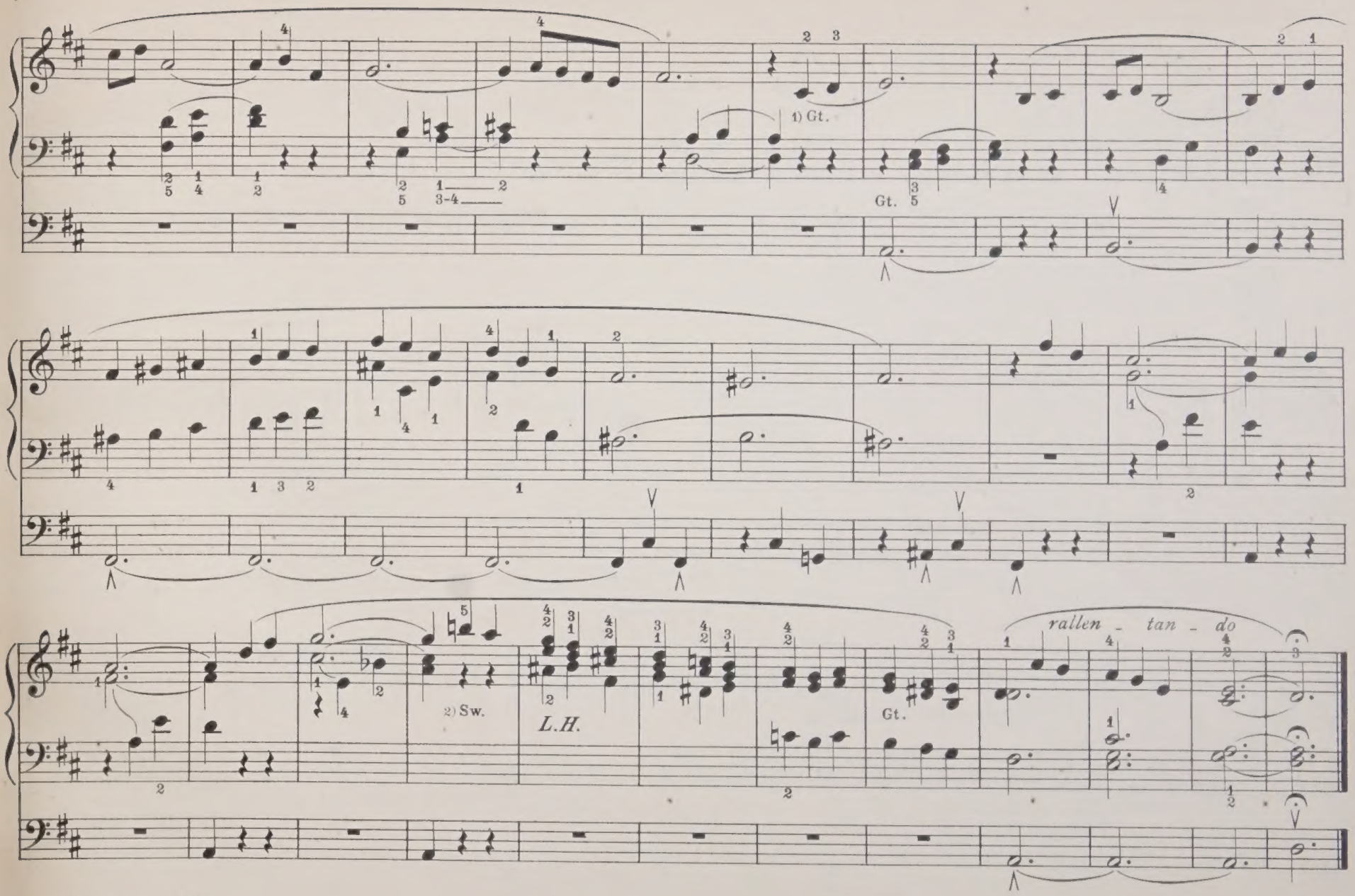
Sw. 8 ft.
Gt. Stop Diaps. and Harm. Flute 8 ft.
Ped. Bourdon and Bass Flute 16 and 8 ft.

Récit. Fonds de 8 P.
Gd O. Bourdon et Flûte harmonique de 8 P.
Pédale. Soubasse de 16 P. et Flûte de 8 P.

Allegro moderato. (♩ = 108.)

13.



1) *Gd Orgue.* 2) *Récit.*

1) *Gd Orgue.* 2) *Récit.*

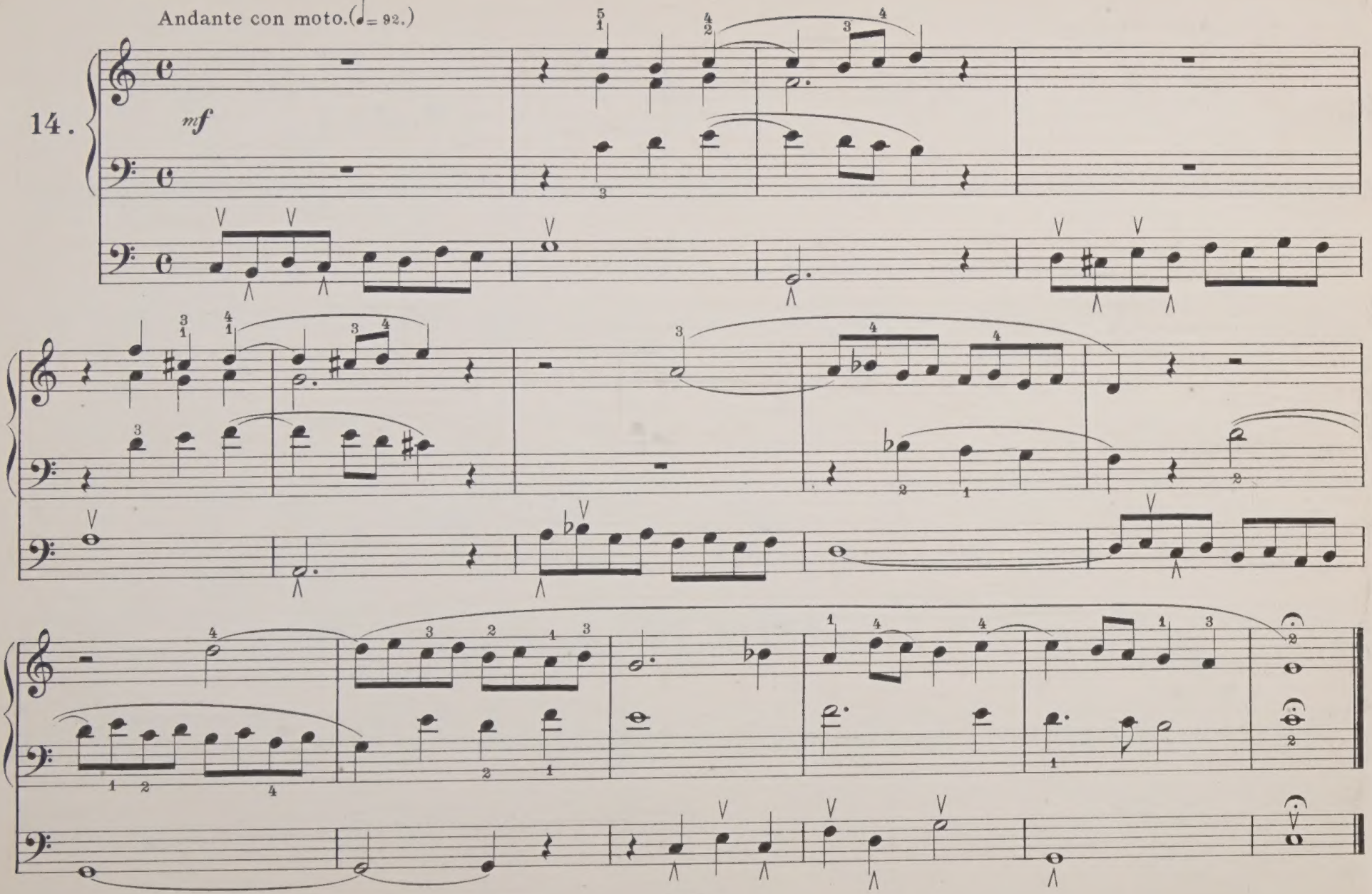
Gt. 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Gd O. Fonds de 8 et 4 P.
Pédale. Fonds de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Andante con moto. (♩ = 92.)

14.

mf

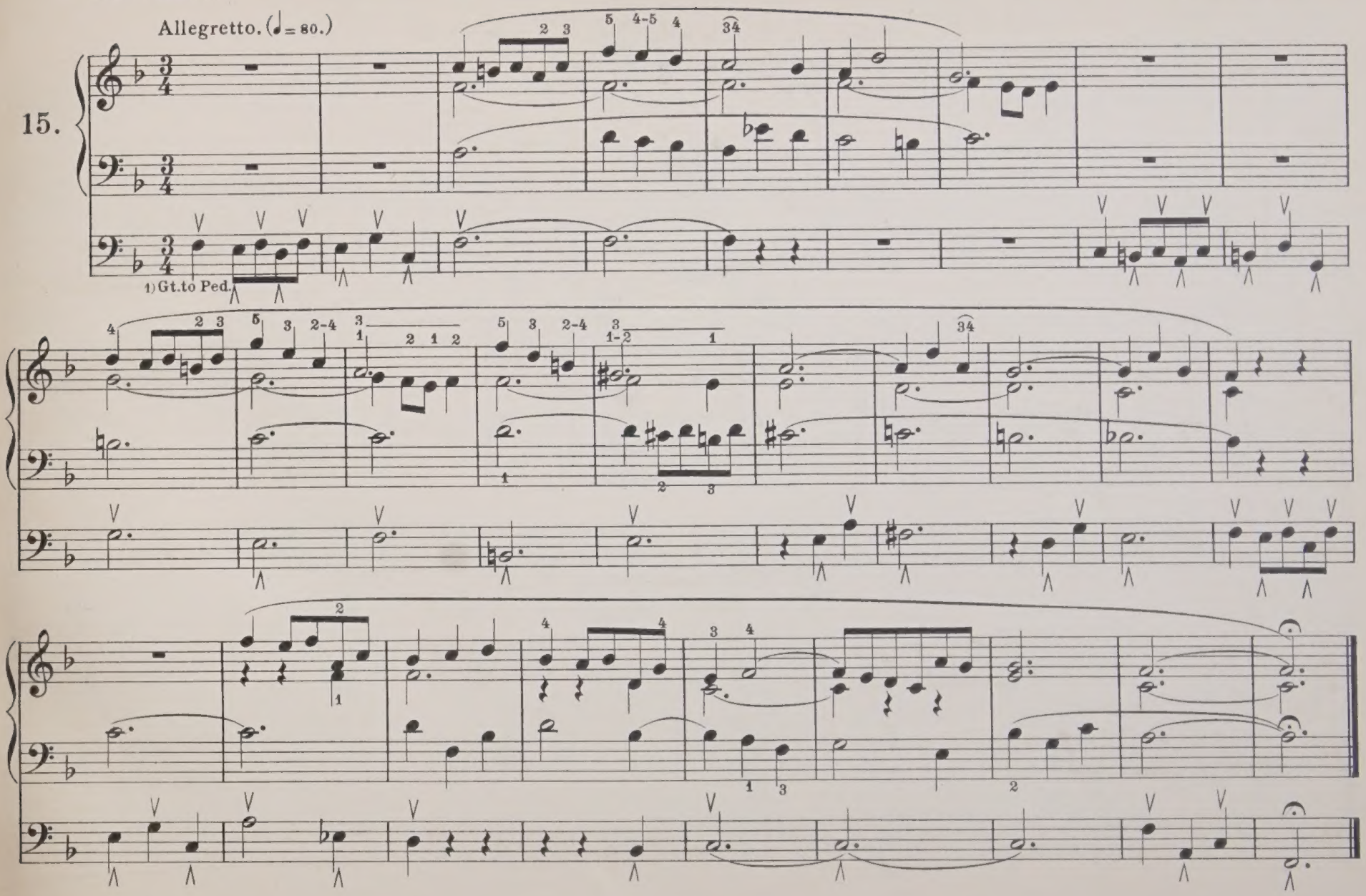


Gt. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.

G^d O. Fonds de 8 P.
Pédale. Fonds de 16 et 8 P

15.

Allegretto. (♩ = 80.)



1) *Tirasse du G^d O.*

STUDIES FOR THE MAJOR AND MINOR SCALES.

Studi per le scale maggiori e minori.

Sw. 8 ft.
Gt. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft to Gt.

Récit. Fonds de 8 et 4 P.
Gd O. Fonds de 8 P.
Pédale. Fonds de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Andante alla breve. (𝅗𝅥 = 69.)

1.

MANUALE.

PEDALE.

1) Sw.

p

2) Ped. to Gt. in.

1) *Récit.* 2) *Otez la Tirasse.*

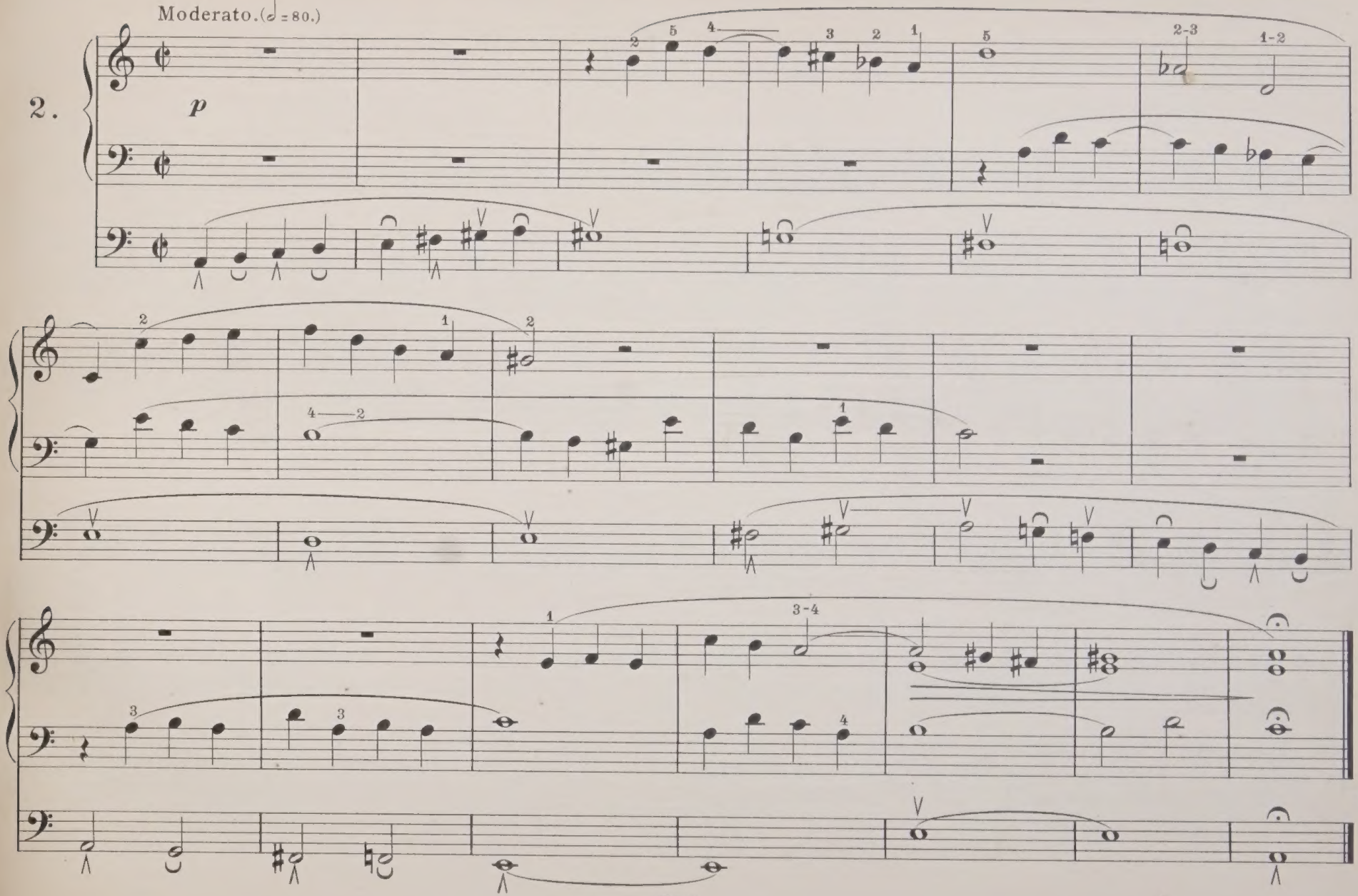
Sw. 8 ft. and Oboe.
Ped. 16 and 8 ft. to Sw.

Récit. Jeux de 8 P. et Hautbois.
Pédale. Bourdon de 16 et 8 P. Tirasse du Récit.

Moderato. (♩ = 80.)

2.

p



Ch. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.

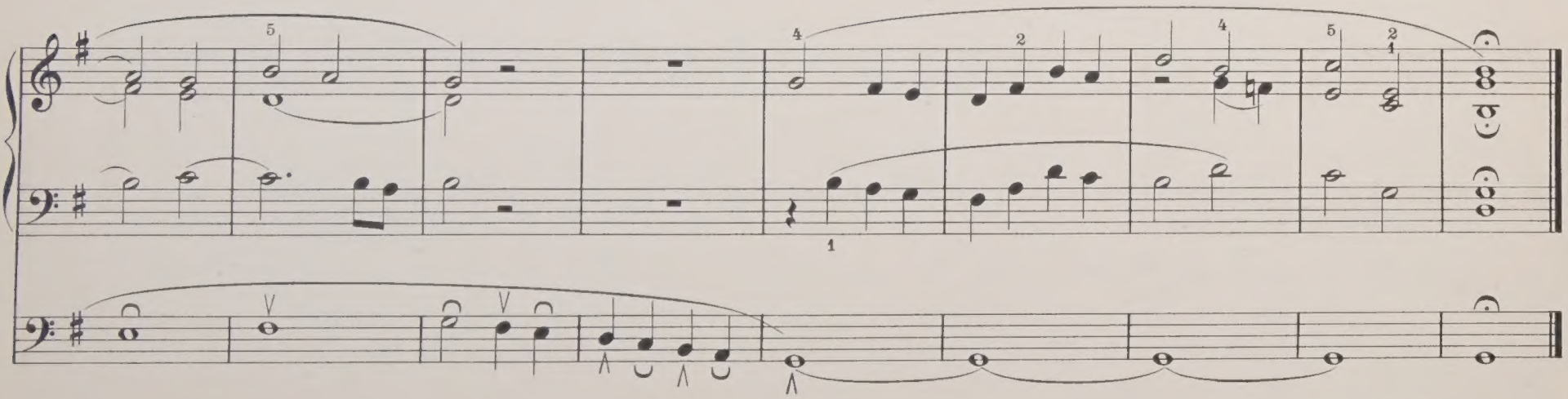
Pos. Fonds de 8 P.
Pédale. Soubasse de 16 et Bourdon de 8 P.

Allegro moderato. (♩ = 80.)

3.

1) Ch.

legato

p

1) *Positif.*

Gt. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.

Gd O. Jeux de 8 P.
Pédale. Soubasse de 16 et Bourdon de 8 P.

Allegro moderato. (♩ = 108.)

4.

L.H.

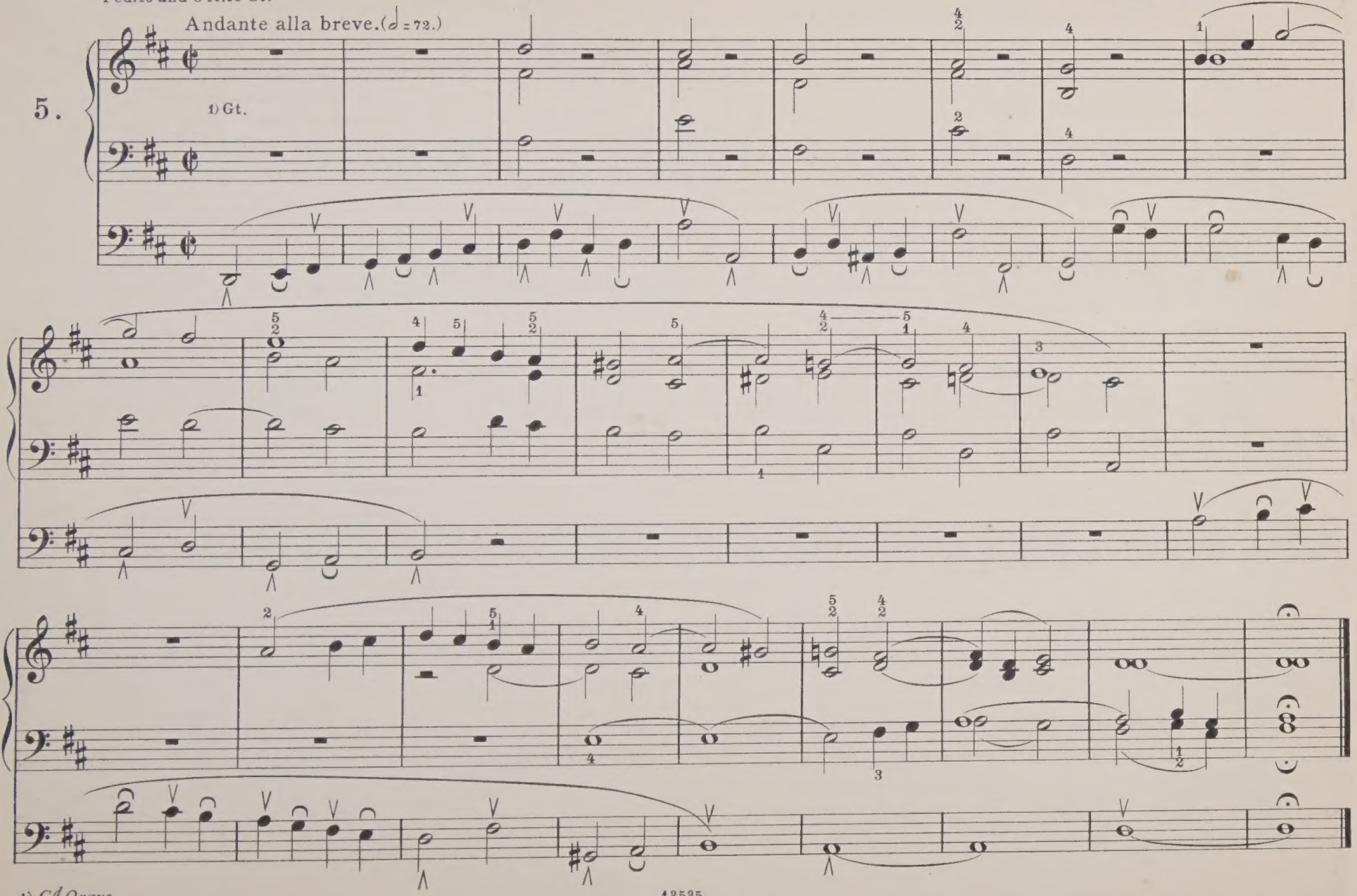
Gt. 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Gd O. Jeux de 8 et 4 P.
Pédale. 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Andante alla breve. (𝅗𝅥 = 72.)

5.

1) Gt.



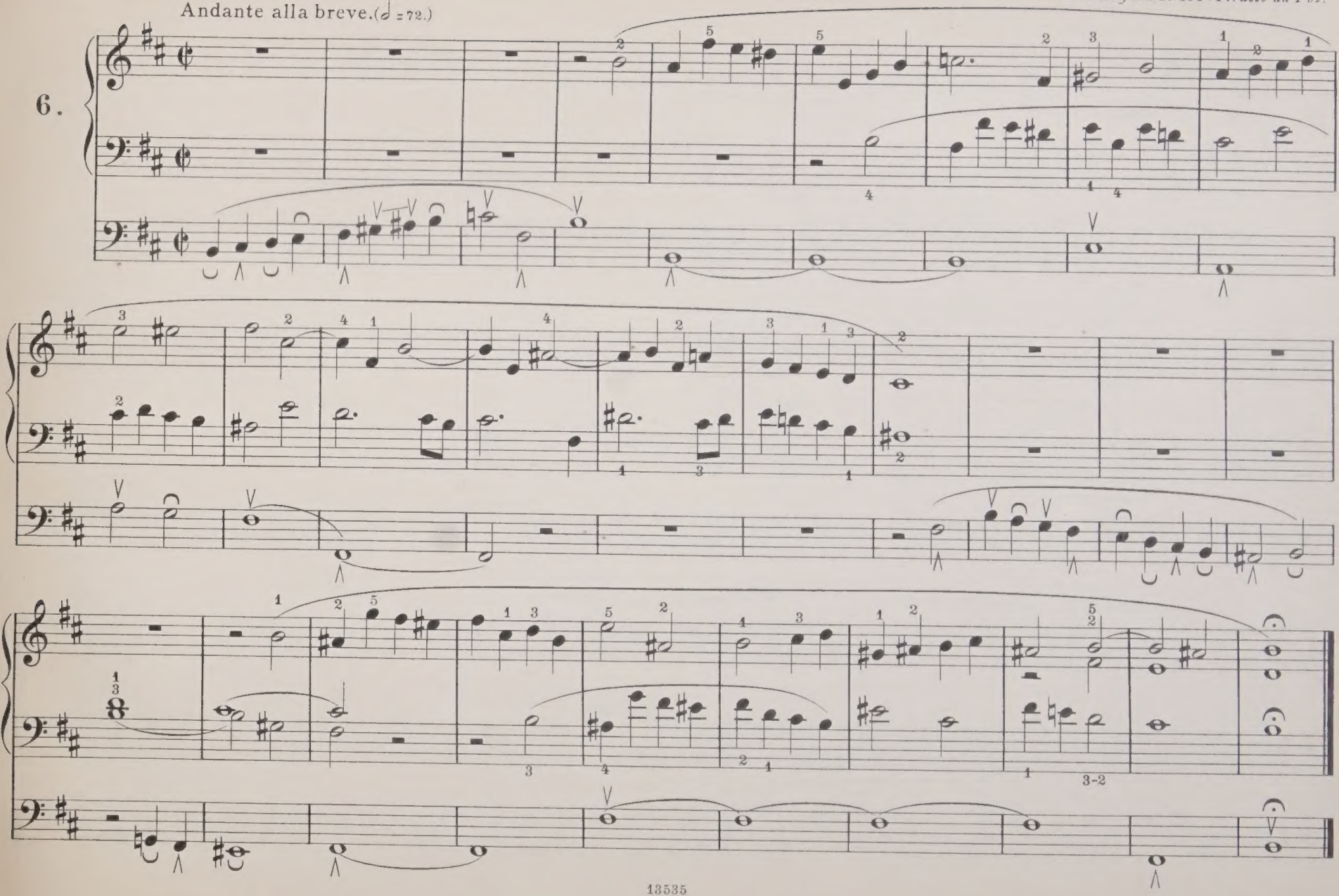
1) *Gd Orgue.*

Ch. 8 and 4 ft.
Ped. 16 ft. to Ch.

Pos. Jeux de 8 et 4 P.
Pédale. Jeux de 16 P. Tirasse du Pos.

Andante alla breve. (𝅗𝅥 = 72.)

6.

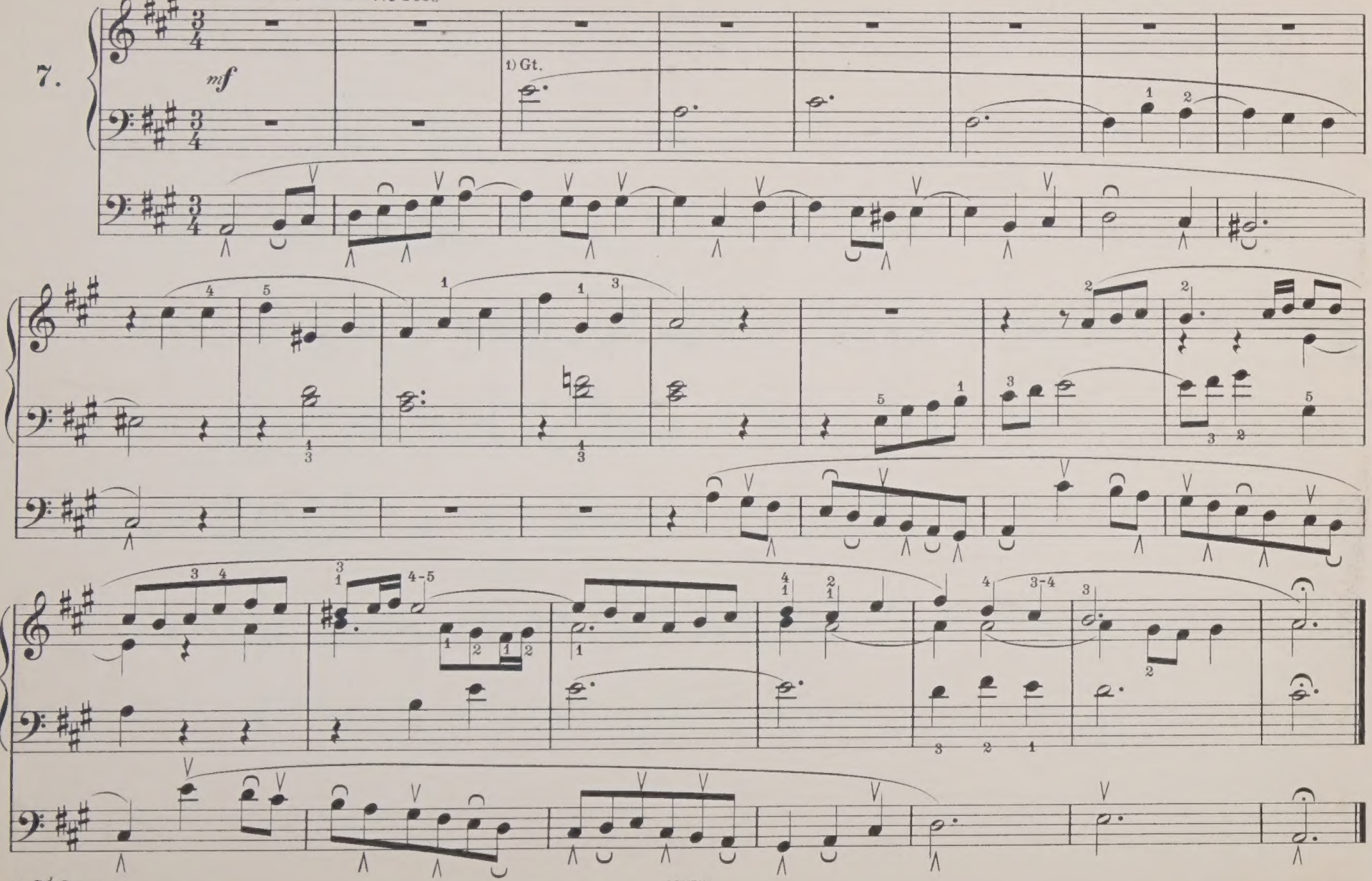


Sw. 8 and 4 ft. with reeds.
Gt. 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Récit. Fonds et anches de 8 et 4 P.
Gd O. 8 et 4 P.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Andante moderato. (♩ = 88.)

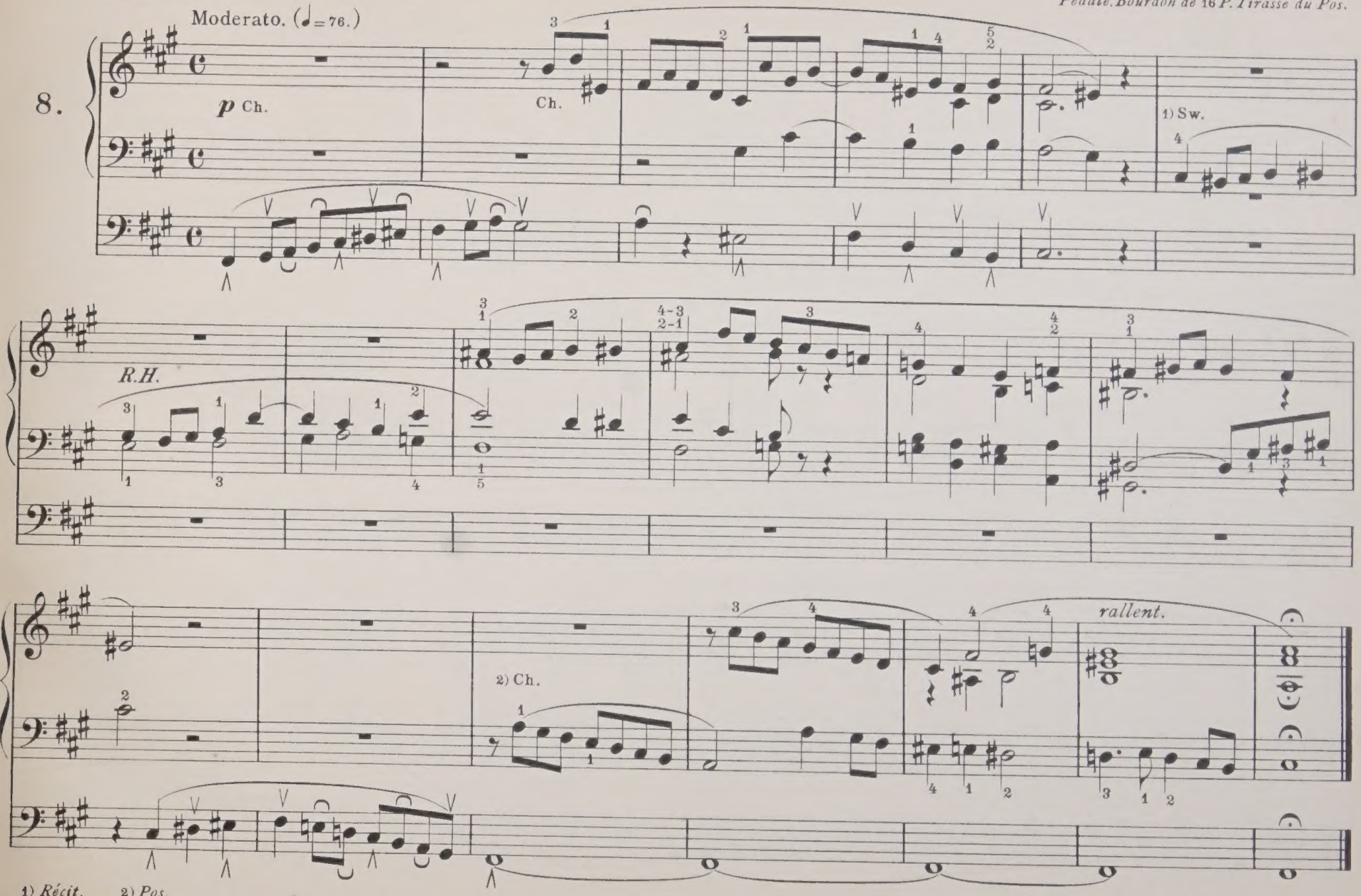
7.



1) *Gd Orgue.*

Sw. 8 ft.
Ch. 8 ft. to Sw.
Ped. 16 ft. to Ch.

Récit. Fonds de 8 P.
Pos. Fonds de 8 P. Récit. accouplé.
Pédale. Bourdon de 16 P. Tirasse du Pos.

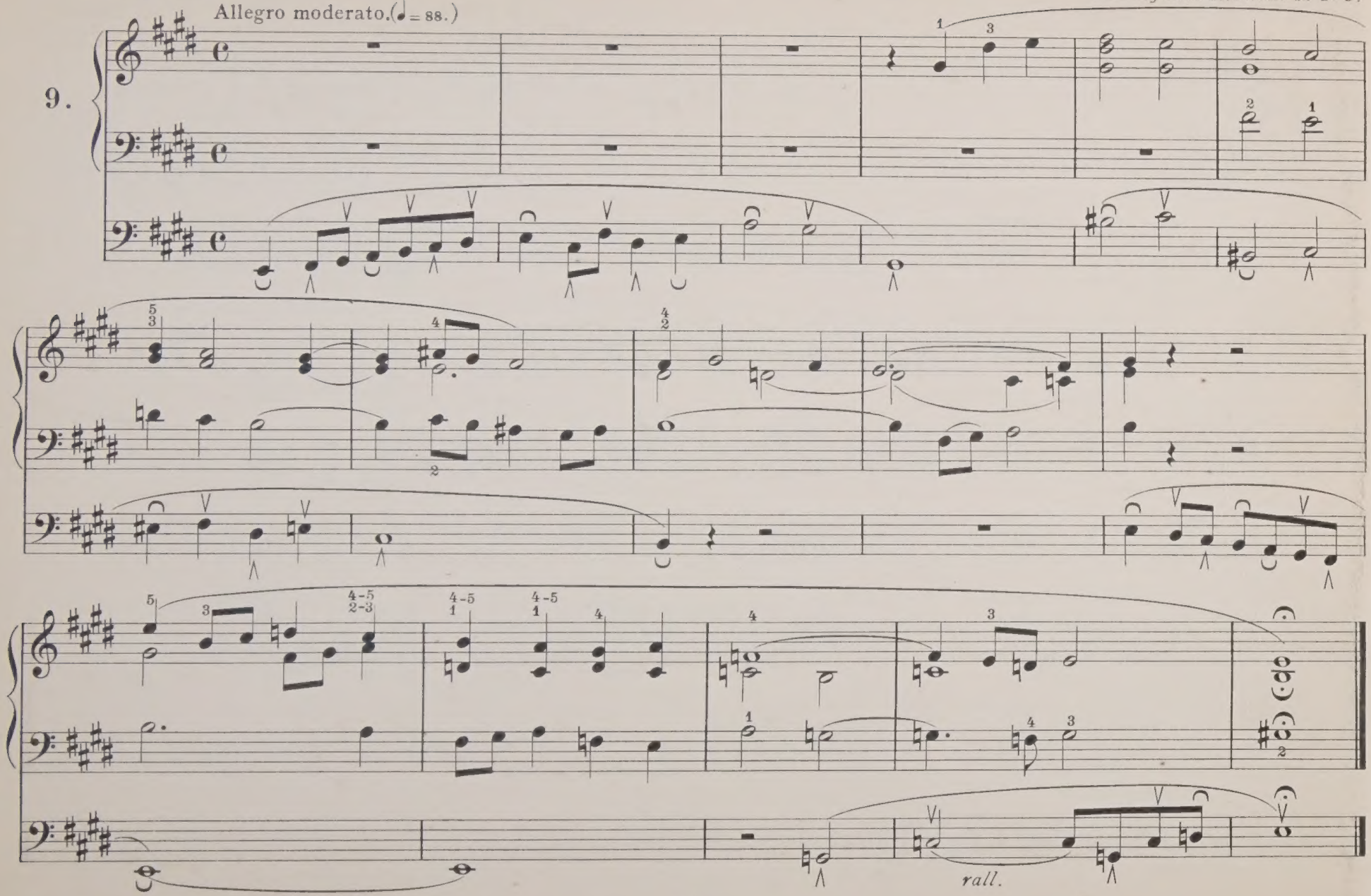


Gt. 8 ft.
Ped. 16 ft. to Gt.

Gd O. Fonds de 8 P.
Pédale. Jeux de 16 P. Tirasse du Gd O.

Allegro moderato. (♩ = 88.)

9.



Gt. 8 ft. to Sw. reeds.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Andante. (♩ = 80.)

G^d O. Fonds de 8 P. Récit. Fonds et anches de 8 P. (Récit. accouplé.)
4 Pédale. 16 et 8 P. accouplé.

10.

mf

Sw. 8 and 4 ft.
Ch. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft.

Récit. Fonds de 8 et 4 P.
Pos. Jeux de 8 P.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P.

Allegro moderato. (♩ = 72.)

11.

1) Ch.

p

Sw.

2) Sw.

rallent.

1) *Positif.* 2) *Récit.*

Sw. 8 ft. and Oboe.
Ped. 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 P. et Hautbois.
Pédale. Soubasse de 16 et 8 P.

Moderato. (♩ = 69.)

12.

p

1) Sw.

cresc.

p

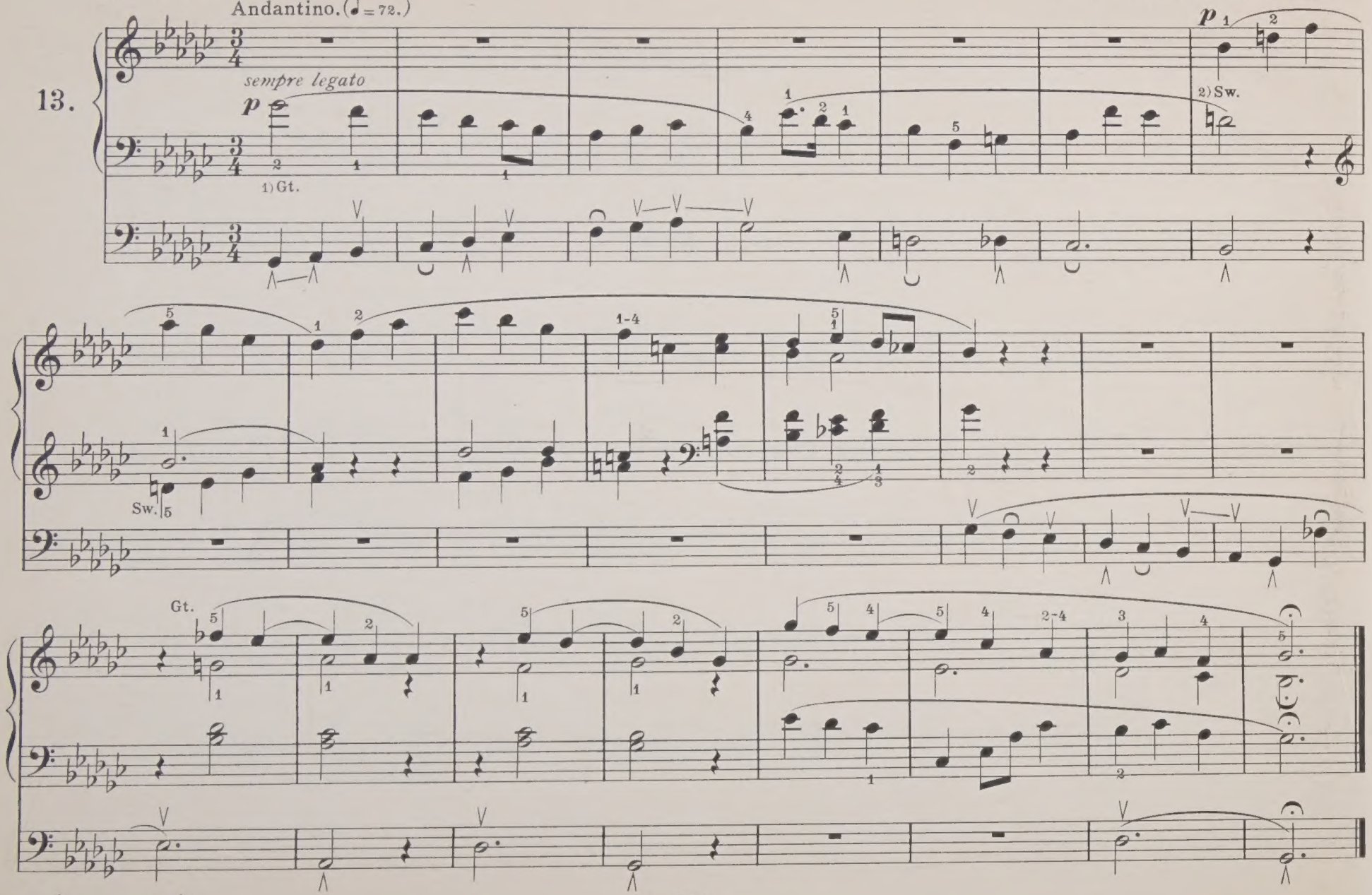
1) *Récit.*

Sw. 8 ft.
Gt. 8 ft.
Ped. 16 ft. to Gt.

Récit. 8 et 4 P.
G^d O. Jeux de 8 P.
Pédale. Soubasse de 16 P. Tirasse du G^d O.

Andantino. (♩ = 72.)

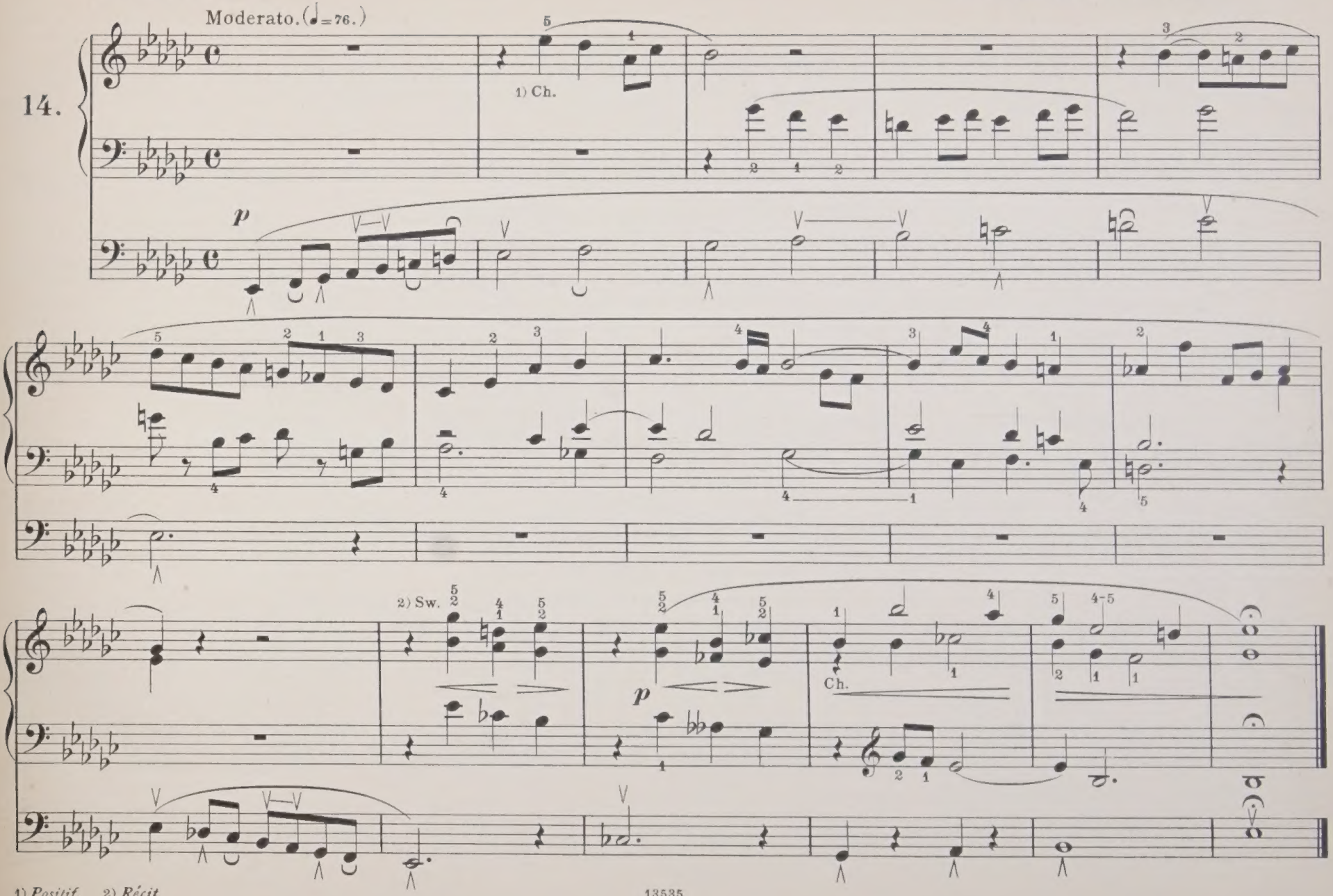
13.



1) *G^d Orgue.* 2) *Récit*

Sw. Voix celestes.
Ch. Soft 8 ft. to Sw.
Ped. Bourdon 16 to Ch.

Récit. Voix célestes et Gambe.
Pos. Jeux de 8 P. Récit. accouplé.
Pédale. Soubasse de 16 P. Tirasse du Pos.



1) *Positif.* 2) *Récit.*

Sw. 8 ft. and Oboe.
Gt. Soft Diaps to Sw.
Ped. 16 and 8 ft.

Récit. Fonds de 8 P. et Hautbois.
Gd O. Jeux doux. Récit. accouplé.
Pédale. Fonds de 16 et 8 P.

Andante. (♩ = 69.)

15.

p

1) Gt. *L.H.*

2) Sw. open.

3) Sw. closed.

1) *Gd Orgue.* 2) *Récit. Boite ouverte.* 3) *Récit. fermé.*

Gt. Diapasons 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Gd O. Fonds de 8 et 4 P.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Allegro moderato. (♩=108.)

16.

f Gt.

f

legato

cresc.

rallent.

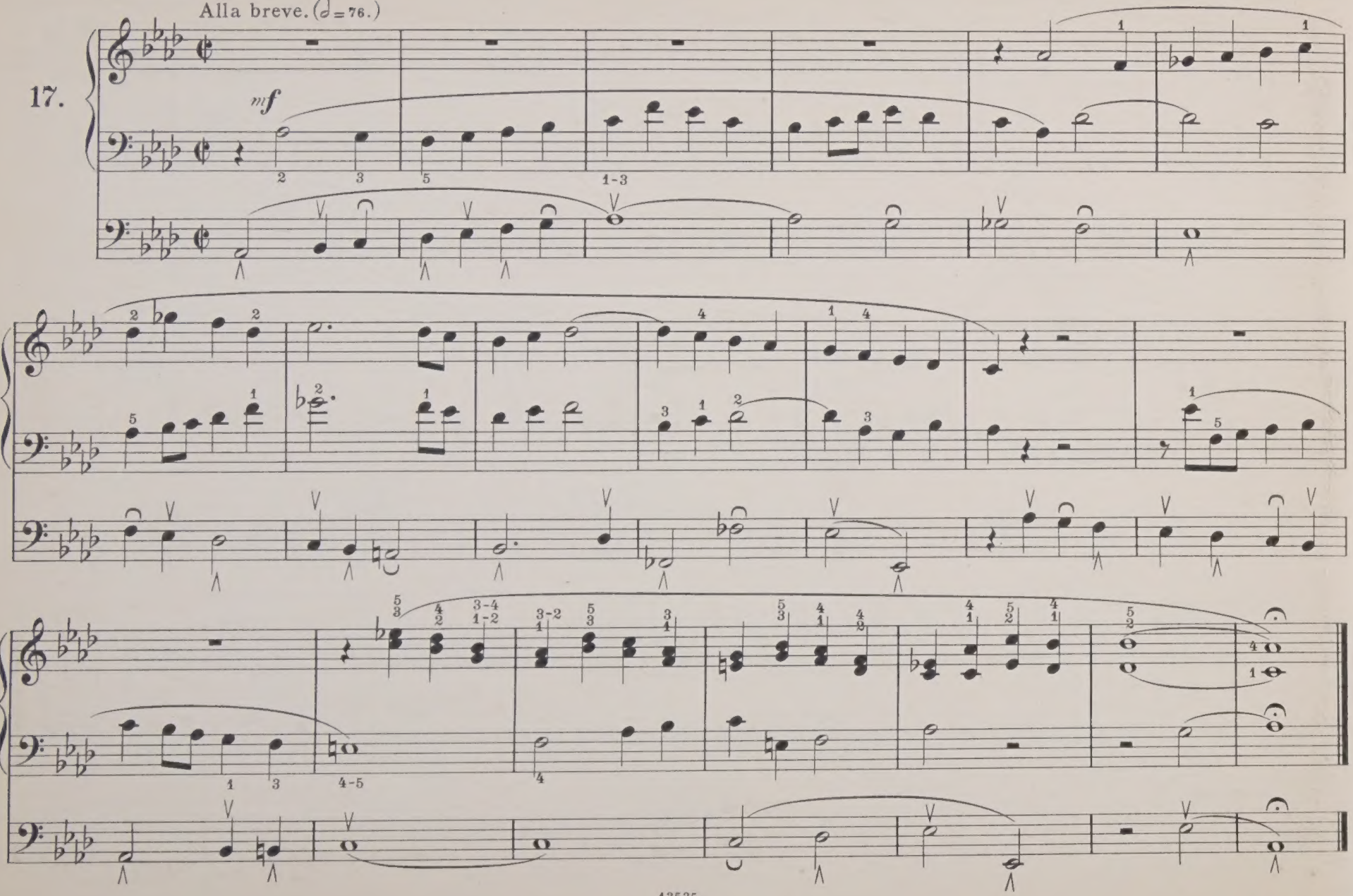
p

Gt. 8 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Gd O. Jeux de 8 P.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Alla breve. (♩ = 76.)

17.



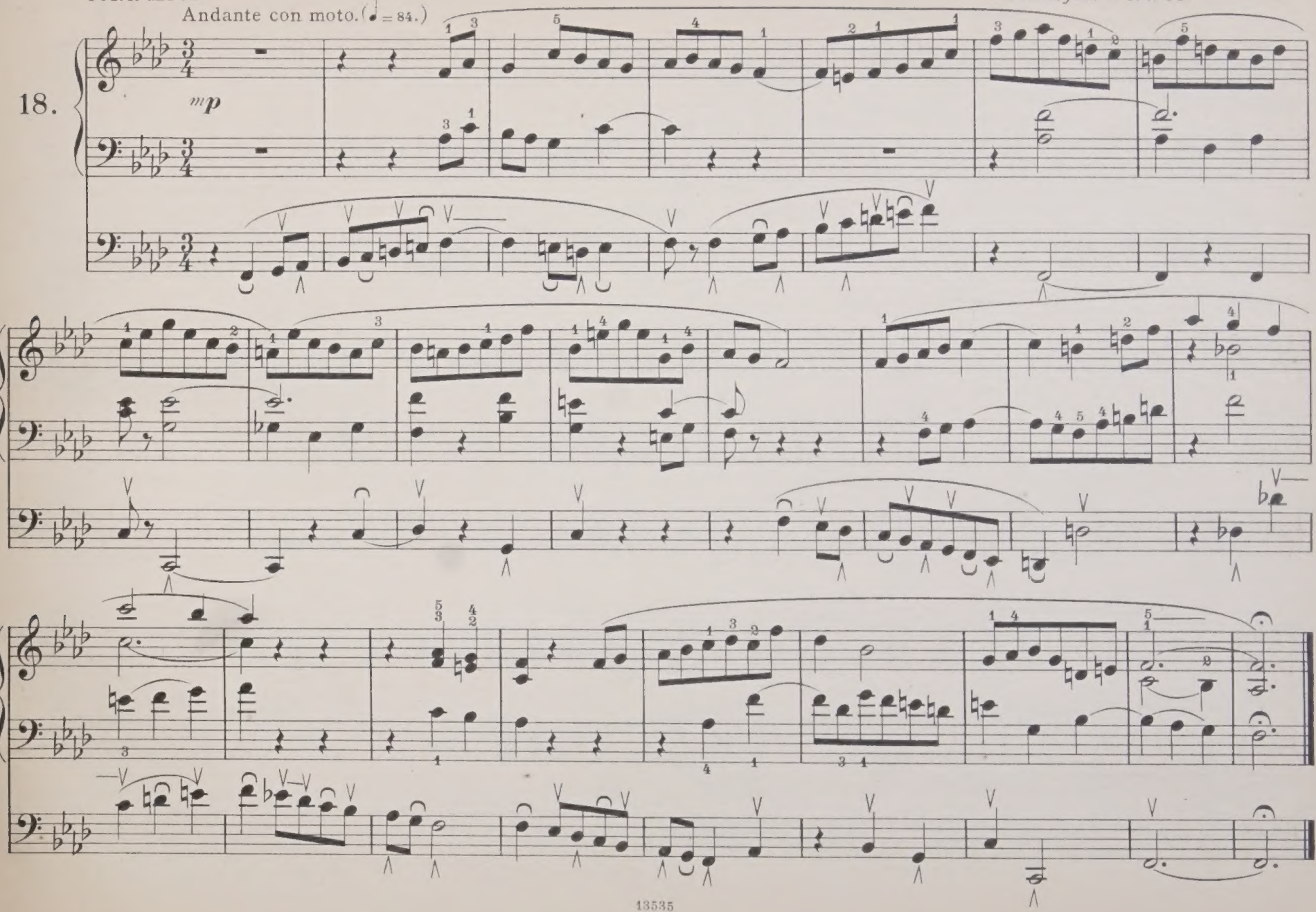
Gt. 8 ft. and Harmonic Flute.
Ped. 16 and 8 ft.

Gd O. Jeux de 8 P. et Flûte harmonique.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P.

Andante con moto. (♩ = 84.)

18.

mp



Gt. 8 ft. St. Diap. and Gamba.
Ch. Soft 8 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Gd O. Bourdon et Gambe de 8 P.
Pos. Jeux doux de 8 P.
Pédale Soubasse et Flûte de 16 et 8 P.

Moderato. (♩=88.)

19.

1) Gt.

p

2) Ch.

Gt.

Gt.

1) *Gd Orgue et Positif accouplés.*

2) *Positif.*

Sw. 8 ft. and reeds.
Gt. 8 ft. and Harmonic Flute. Sw. to Gt.
Ped. 16 and 8 ft. Gt. to Ped.

Récit. Fonds et anches de 8 P.
Gd O. Jeux de 8 P. et Flûte harmonique. Récit. accouplé.
Pédale. Fonds de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Moderato. (♩ = 69.)

20.

1) Gt.

2) Sw.

Sw.

cresc.

p

Gt.

decresc.

3) Gt. O.

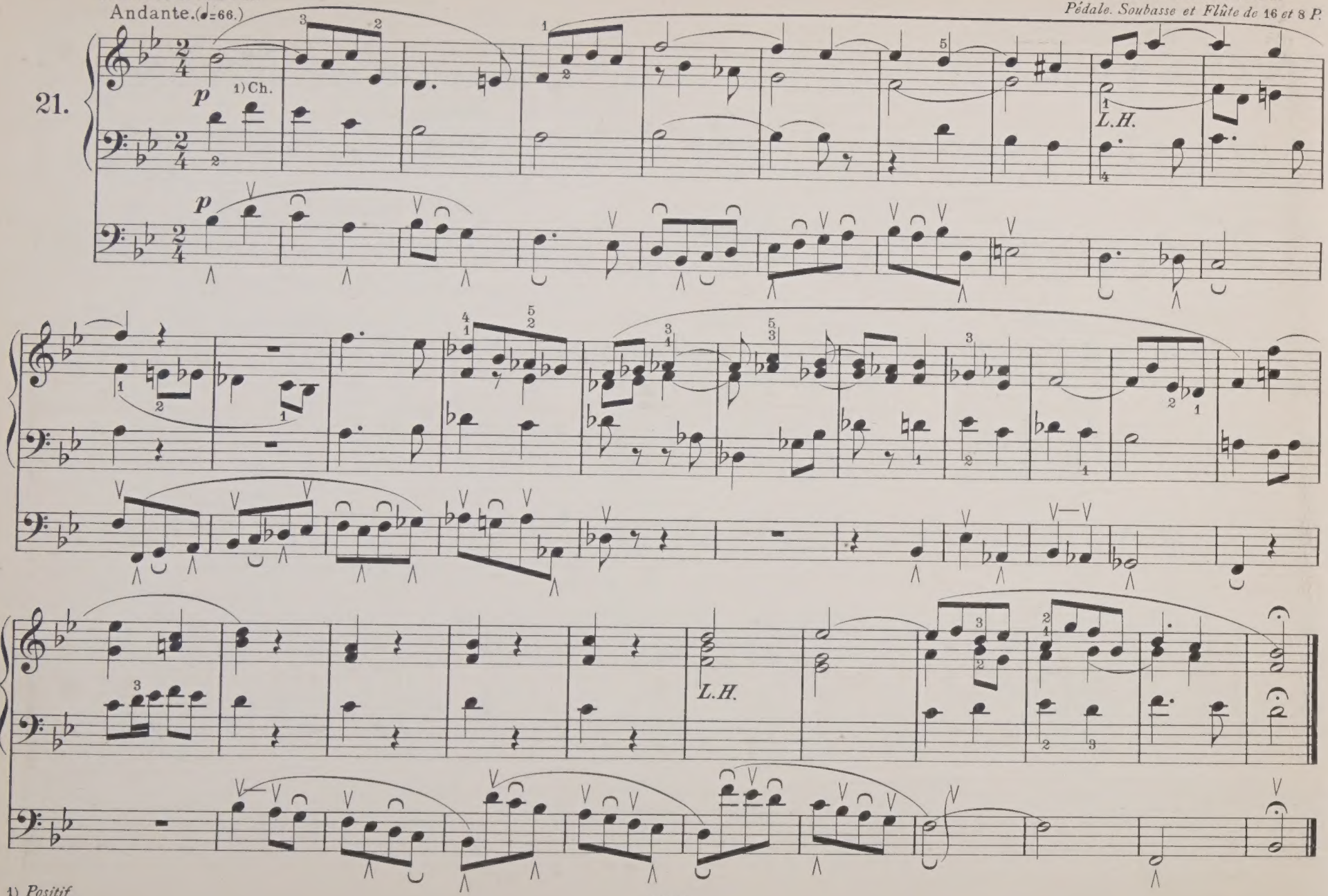
1) *Gd Orgue.* 2) *Récit.* 3) *Gd Orgue.*

Sw. 8 ft. and Oboe.
Ch. Gamba and St. Diap.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 P. et Hautbois.
Pos. Gambe et Bourdon de 8 P.
Pédale. Soubasse et Flûte de 16 et 8 P.

Andante. (♩=66.)

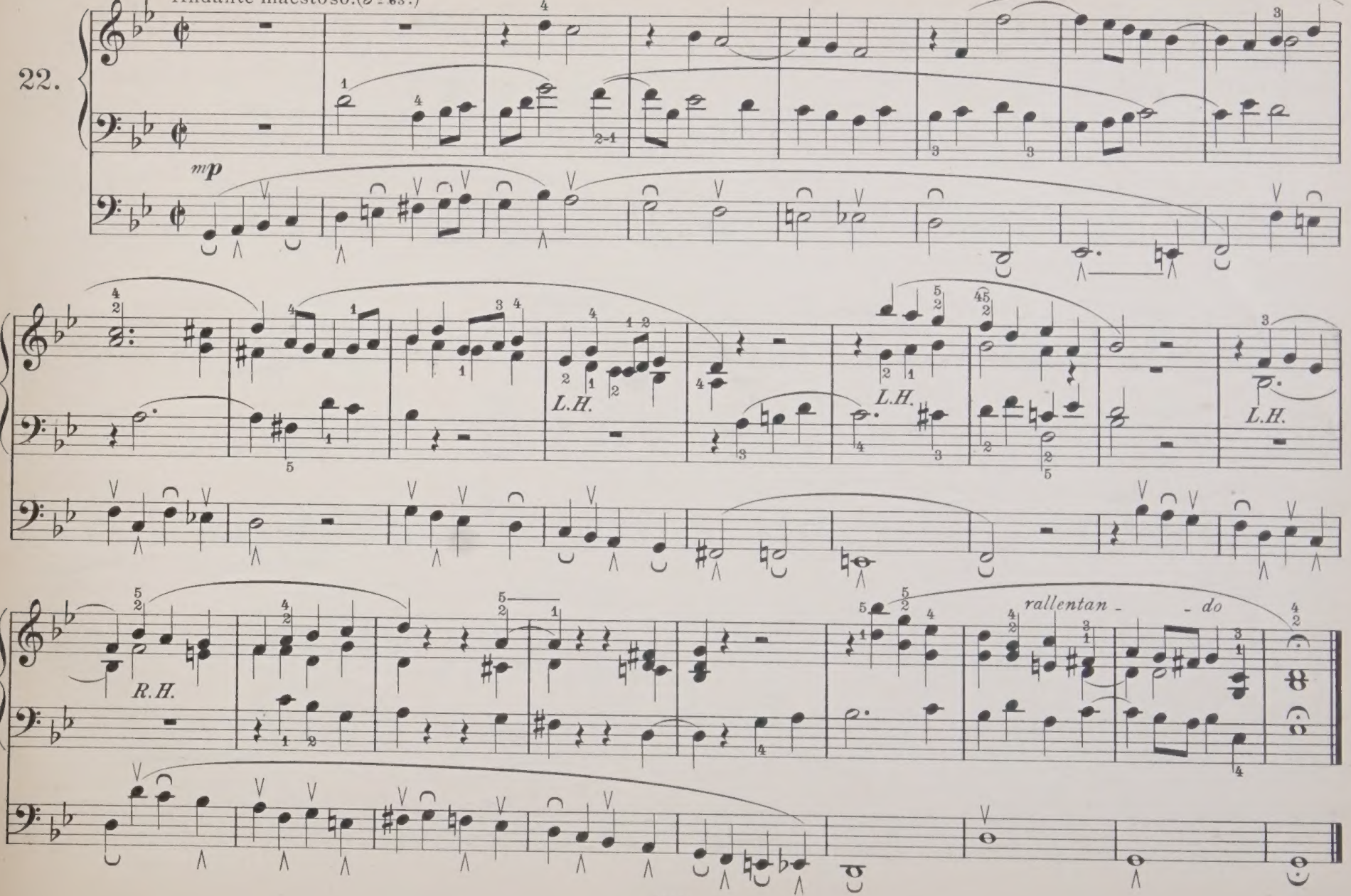
21.



1) *Positif.*

22.

Andante maestoso. (𝅗𝅥 = 63.)



Ch. St. Diap., Gamba and Flute 4 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Pos. Bourdon, Gambe et Flûte de 4 P.
Pédale. Soubasse de 16 P. et Flûte de 8 P.

Andantino. (♩=72.)

23.

sempre legato

R.H.

L.H.

Andante maestoso. (♩ = 66.)

24.

mf

rall.

HANDEL-ALBUM,

For the Organ, by

W. T. BEST.

BOOK I., (8757*a*) *net.* 1s.

1. March (Rinaldo).
2. March (Giulio Cesare).
3. Dance of Spectres (Admeto).
4. Sinfonia da Caccia (Admeto).
5. Sinfonia (Alcina).
6. Minuet (Joseph).
7. Prelude (Agrippina).
8. Arietta (Agrippina).
9. Sinfonia, with Trumpet Solo (Amadigi).
10. March (Partenope).
11. Sinfonia (Partenope).
12. Sinfonia (Alessandro).
13. Fugue in D (Six Petites Fugues).

BOOK II., (8757*b*) *net.* 1s.

14. March (Judas Maccabæus).
15. Sinfonia (Scipione).
16. Gavotte (Ottone).
17. Musette (Second Trio Sonata).
18. Sinfonia (Alexander Balus).
19. Minuet (Fifth Grand Concerto).
20. Hornpipe (Water-Music).
21. Bourrée (Fire-Music).
22. Allegro (Fire-Music).
23. Sinfonia (Lotario).
24. Fugue in B flat (Oboe Concertos).

BOOK III., (8757*c*) *net.* 1s.

25. March (Riccardo).
26. Sinfonia (Almira).
27. Allegro (Water-Music).
28. Adagio and Fugue in B minor (Ninth Solo Sonata).
29. Triumphal March (Scipione).
30. Gavotte (Lotario).
31. Arietta (Rodrigo).
32. Gavotte (Alcina).

BOOK IV., (8757*d*) *net.* 1s.

33. Chorus (Alcina).
34. Tamburino and Last Chorus (Alcina).
35. Passacaille (Seventh Suite de Pièces).
36. Fugue in G minor (Six Organ Fugues).
37. Courante (Overture to Scipione).

BOOK V., (8757*e*) *net.* 1s.

38. Concerto in B flat (Stringed and Wind Instruments).
39. Pastoral Symphony (Messiah).
40. Andante in F (Oboe Concertos).
41. Minuet (Arminio).
42. Finale (Third Grand Concerto).

BOOK VI., (8757*f*) *net.* 1s.

43. Bourrée (Seventh Organ Concerto).
44. Arietta (Agrippina).
45. Fugue in E minor (Fourth Suite de Pièces).
46. Rigaudon (Ariodante).

BOOK VII., (8757*g*) *net.* 1s.

47. Passacaille (Rodrigo).
48. Finale (Water-Music).
49. Air (Tenth Grand Concerto).
50. Chorus, "Their sound is gone out," (Messiah).
51. Sonata with Organ obbligato (Il Trionfo del Tempo).

BOOK VIII., (8757*h*) *net.* 1s.

52. Sarabande (Overture to Theodora).
53. Chorus, "Il Nume vincitor," (La Resurrezione).
54. Fantasia in C (Harpsichord Lessons).
55. Choral Fugue, "Gloria Patri," (Psalm. Dixit Dominus).

BOOK IX., (8757*i*) *net.* 1s.

56. Musette (Masque).
57. Presto (Fifth Grand Concerto).
58. Minuet (Ninth Organ Concerto).
59. Passacaille (Fourth Trio Sonata).
60. March (Deidamia).
61. Last Chorus (Silla).

BOOK X., (8757*k*) *net.* 1s.

62. Gavotte (Overture to Amadigi).
63. Last Chorus (Amadigi).
64. Courante in G (Suites de Pièces).
65. Fugue in B minor (Six Organ Fugues).
66. Overture (Tolomeo).

BOOK XI., (8757*l*) *net.* 1s.

67. Siciliana (Eighth Grand Concerto).
68. Finale (Eighth Organ Concerto).
69. Last Chorus (Teseo).
70. Minuet in B flat (Oboe Concertos).
71. Sinfonia (Poro).

BOOK XII., (8757*m*) *net.* 1s.

72. Air, "Pensa a serbarmi," (Ezio).
73. Overture (Giulio Cesare).
74. Introductory Chorus (Giulio Cesare).
75. Bourrée (Eighth Solo Sonata).
76. Gigue in G minor (Suites de Pièces).

BOOK XIII., (8757*n*) *net.* 1s.

77. March (Floridante).
78. Chaconne in A (Eleventh Grand Concerto).
79. Last Chorus (Tamerlano).
80. Overture (Amadigi, 2nd Act).
81. Duet and Chorus, "Joys in gentle train appearing." (Athalia).

BOOK XIV., (8757*o*) *net.* 1s.

82. Minuet in F (Oboe Concertos).
83. Overture (Sosarme).
84. Allegro in D (Water-Music).
85. Minuet in G minor (Water-Music).
86. Prelude to the Anthem, "O praise the Lord."
87. Choral Fugue from the Anthem, "The King shall rejoice."

BOOK XV., (8757*p*) *net.* 1s.

88. Minuet (Rodelinda).
89. Last Chorus (Flavio).
90. Overture (Admeto, 2nd Act).
91. Siciliana (Fire-Music).
92. Allegretto (Overture to Pastor Fido).
93. Chorus, "Hymen, fair Urania's Son." (Alexander Balus).

BOOK XVI., (8757*q*) *net.* 1s.

94. Overture (Semele).
95. Air, "Ombra mai fù," (Serse).
96. Introduction and Fugue in F sharp minor (Suites de Pièces).
97. Air in D (Overture to Ariadne).

BOOK XVII., (8757*r*) *net.* 1s.

98. Overture (Atalanta).
99. Chaconne with Variations (Harpsichord Lessons).

BOOK XVIII., (8757*s*) *net.* 1s.

100. Introduction and Opening Chorus, "Ye sons of Israel, ev'ry tribe attend," (Joshua).
101. Sinfonia (Berenice).
102. Overture (Alcina).
103. Final Chorus (Scipione).

BOOK XIX., (8757*t*) *net.* 1s.

104. Allegro Maestoso (Water-Music).
105. Sarabande (Third Trio Sonata).
106. Polonaise (Third Grand Concerto).
107. Allegretto Giocoso (Water-Music).
108. Introduction and Allegro (Third Oboe Concerto).

BOOK XX., (8757*u*) *net.* 1s.

109. Allegro Fugato (Ninth Organ Concerto).
110. Andante (Overture to Faramondo).
111. Overture (Giustino).

LONDON: AUGENER LIMITED.

Augener's Edition.
No. 8744 B

SHORT STUDIES
PICCOLI STUDI

for
ORGAN
by

per
ORGANO
di

FILIPPO CAPOCCI

[Primo Organista della Patriarcale Arcibasilica Lateranense.]

Book II.

AUGENER LIMITED,
6, New Burlington Street, W.
Regent Street. Newgate Street.
LONDON.

SIX SHORT STUDIES IN THREE PARTS.

Sei piccoli studi a 3 parti.

Filippo Capocci.

Ch. 8 and 4 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Pos. Jeux de 8 et 4 P.
Pédale. Soubasse de 16 P. et Bourdon de 8 P.

Allegretto. (♩ = 80.)

1.

MANUALE.

PEDALE.

1) Ch.

Gt. Soft 8 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Gd O. Jeux doux de 8 P.
Pédale. Soubasse de 16 P. et Flûte de 8 P.

Andante. (♩ = 66.)

2.

p

rallent.

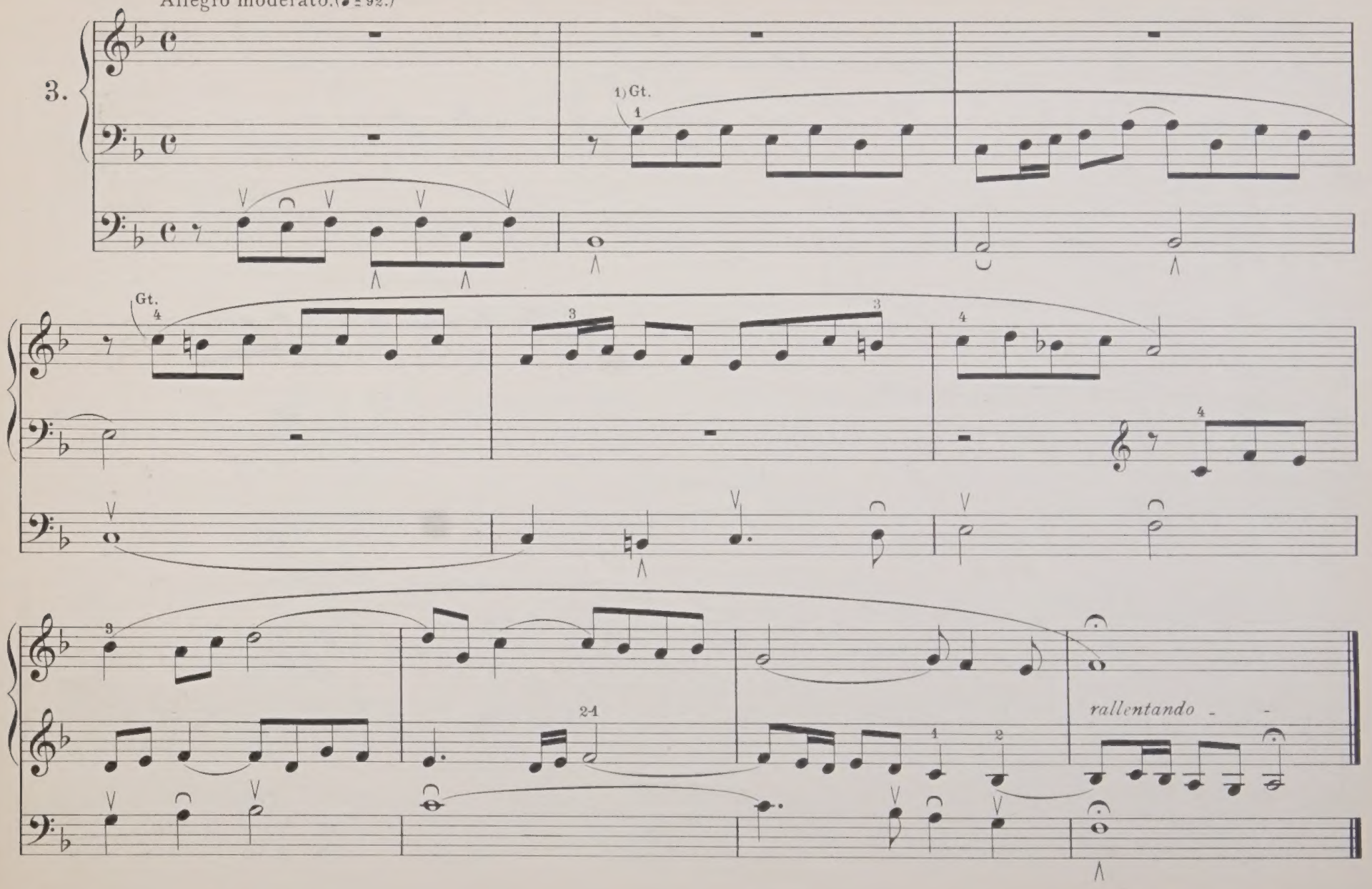
1) *Positif.*

Augener's Music Printing Offices 10 Lexington Street London W Established 1878.

Gt. 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

G^d O. Jeux de 8 et 4 P.
Péd. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du G^d O.

Allegro moderato. (♩ = 92.)



1) *G^d Orgue.*

Sw. All the 8 ft. Stops.
Gt. 8 ft. to Sw.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Récit. Jeux de fond et jeux d'anches de 8 P.
Gd O. Jeux de 8 P. Récit. accouplé.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Larghetto.(♩=76.)

4.

mp 1) Gt.

cresc.

dim.

rallentando

p

p

1) *Gd Orgue.*

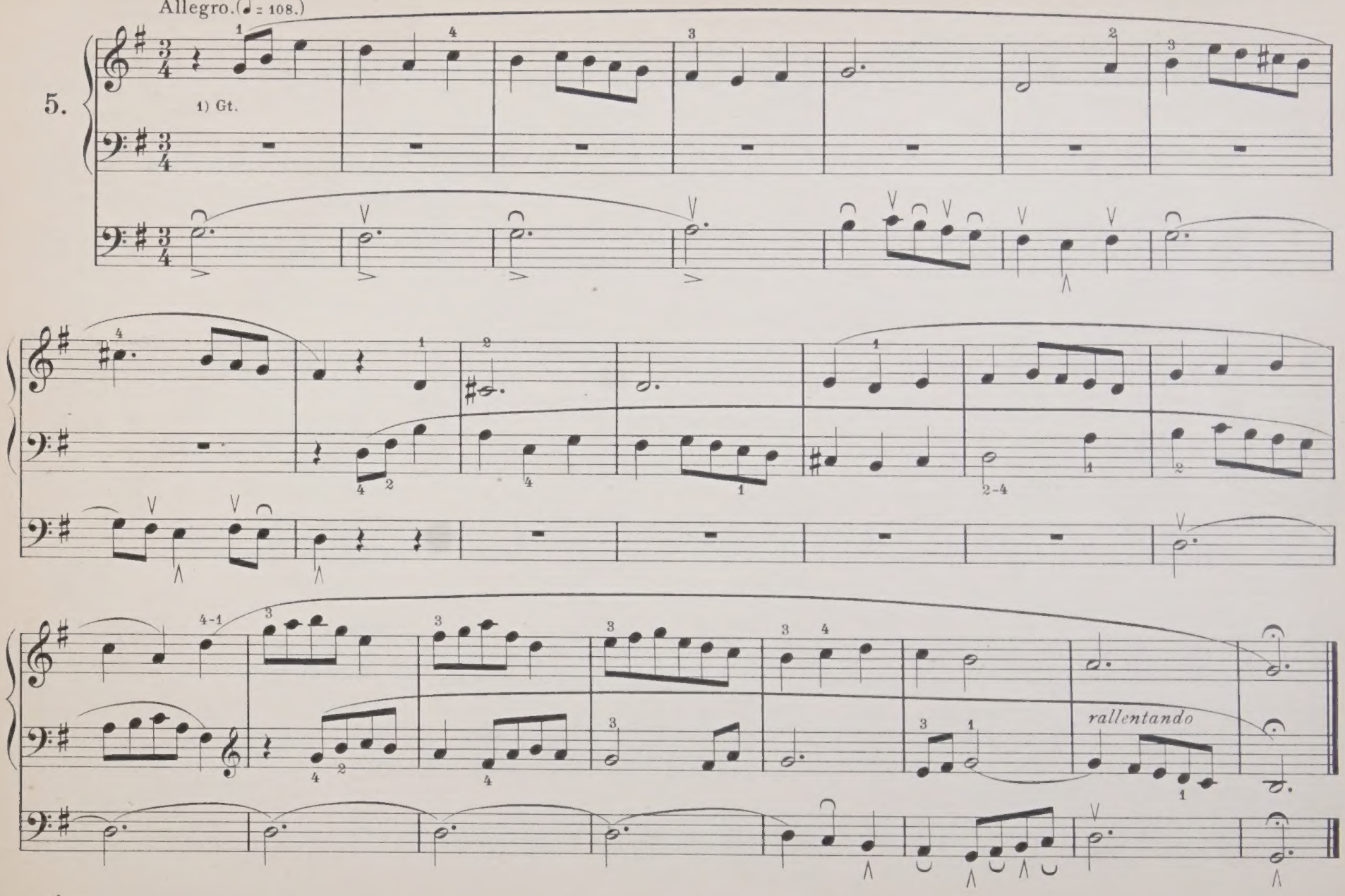
Gt. 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 to Gt.

Gd O. Jeux de 8 et 4 P.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. avec tirasse du Gd O.

Allegro. (♩ = 108.)

5.

1) Gt.



1) *Gd Orgue.*

Sw. 8 and 4 ft. Stops. Reeds.
Gt. 8 and 4 ft. to Sw.
Ped. 16 and 8 ft to Gt.

Récit. Fonds de 8 et 4 P. et Anches.
Gd O. Fonds de 8 et 4 P. Récit. accouplé.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Andante quasi Allegretto. (♩ = 92.)

6.

f

f

rallentando

MELODIC STUDIES FOR MANUALS AND PEDAL.

Studi Melodici per il manuale e pedale.

Gt. Full to Sw.
Ped. 16 and 8 ft. with "reeds." to Gt.

Gd O. Grand chœur, Récit. accouplé.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. avec anches et tirasse du Gd O.

Allegro moderato. (♩= 76.)

1.

MANUALE.

PEDALE.

ff

1) Gt.

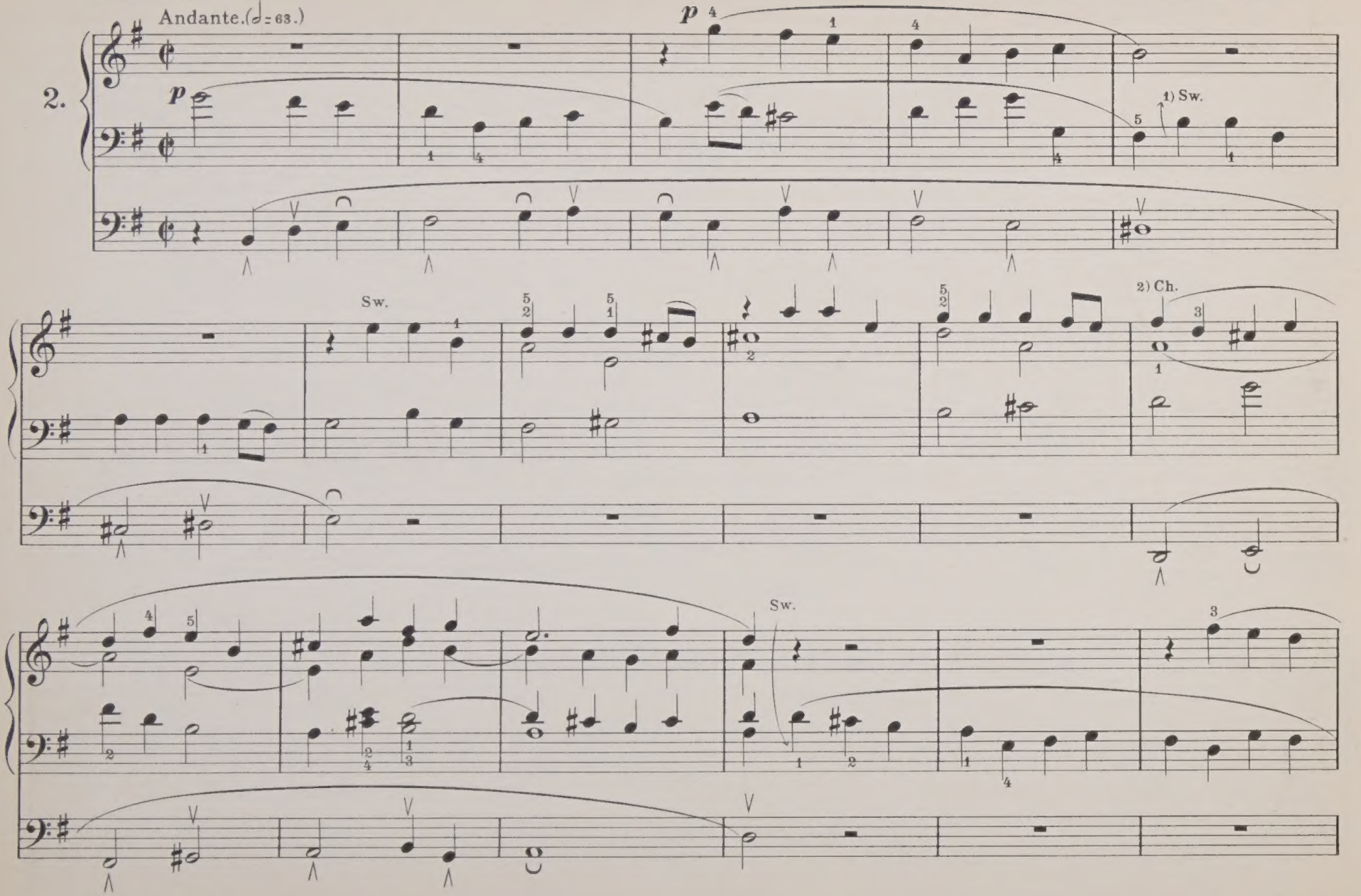
2) col 32 ft.

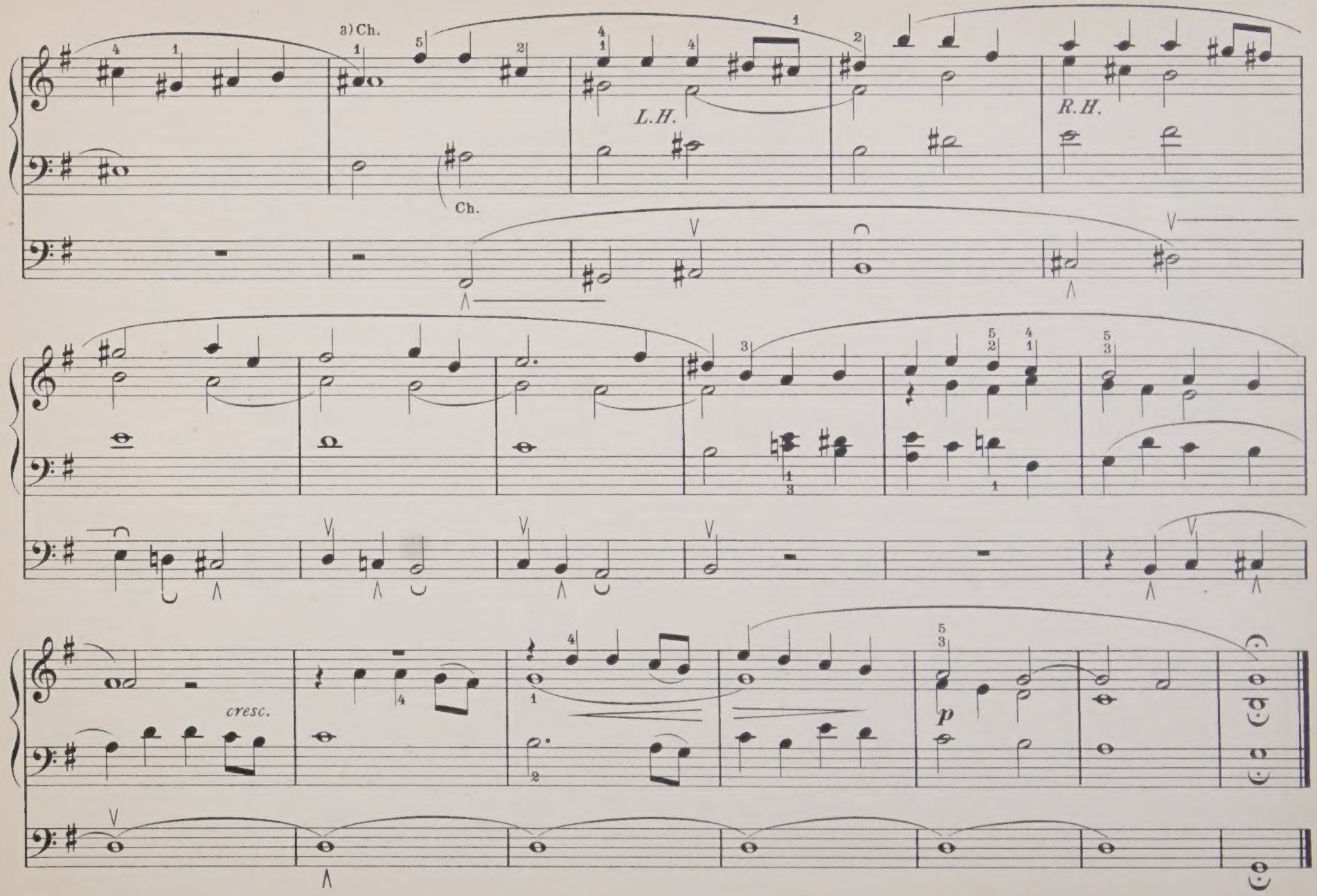
1) *Gd Orgue.*

2) *Pédale avec* 32 *P.*

Sw. 8 ft. and Oboe.
Ch. 8 ft. to Sw.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 P. avec Hautbois.
Pos. Jeux de 8 P. Récit. accouplé.
Pédale. Soubasse de 16 P. et Flûte de 8 P.



1) *Récit.* 2) *Positif.*

3) *Positif.*

Gt. Diaps.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

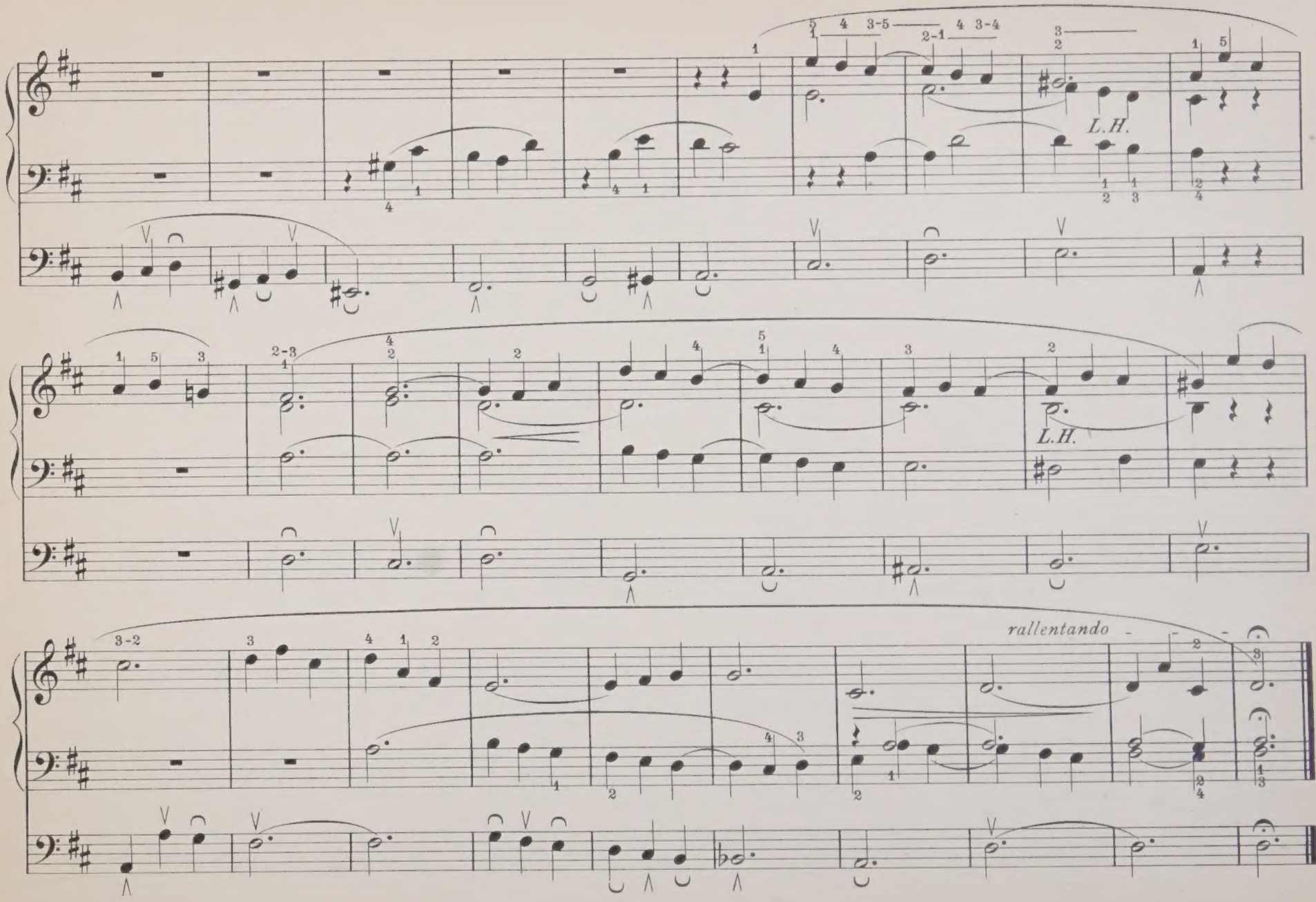
G^d O. Fonds de 8 P.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du G^d O.

Andantino. (♩ = 76.)

3.

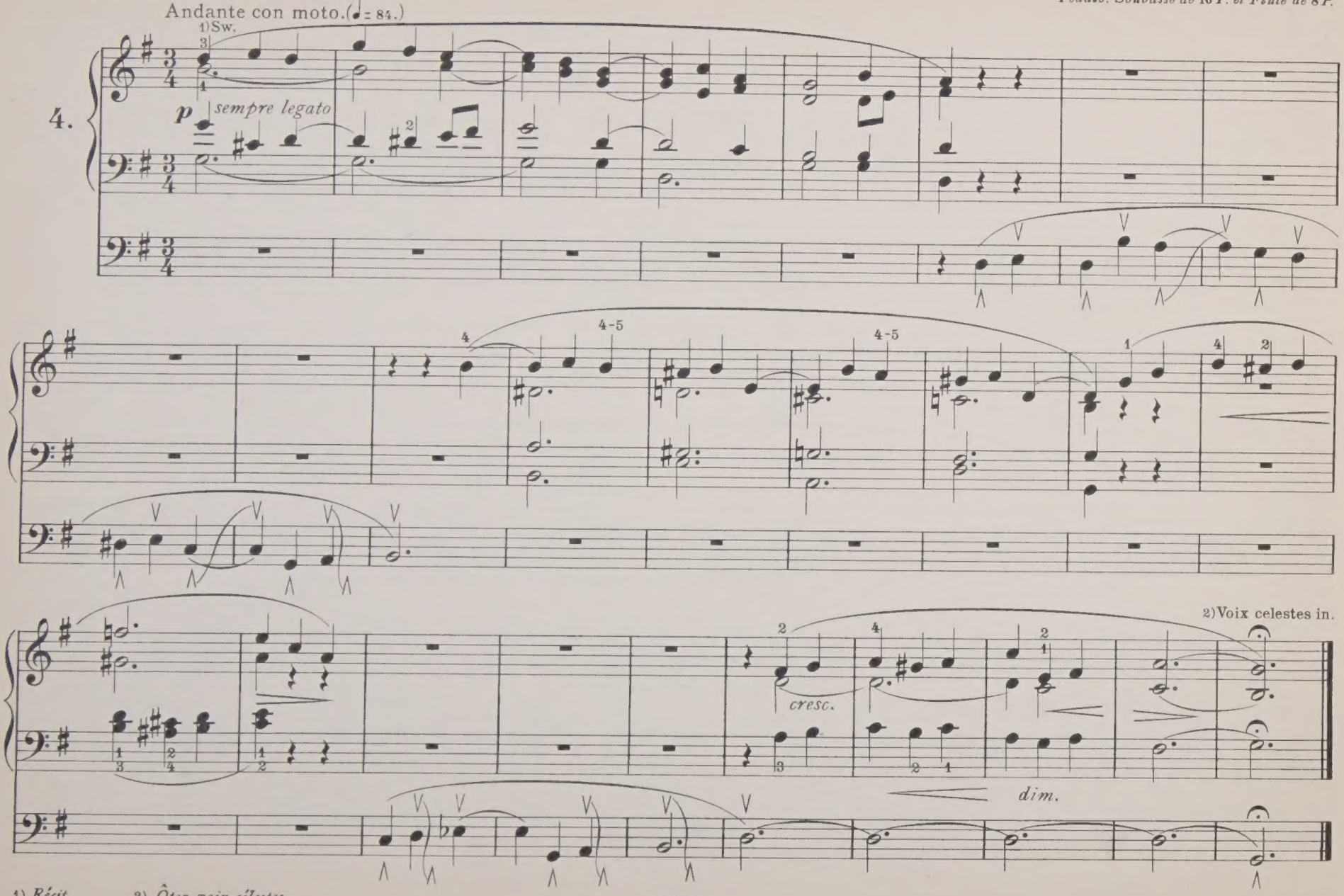
mp
legato

L.H.


L.H.
L.H.
rallentando

Sw. 8 ft. and voix celestes.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 P. et voix célestes.
Pédale. Soubasse de 16 P. et Flûte de 8 P.



1) *Récit.* 2) *Ôtez voix célestes.*

Sw. 8 ft. with "reeds."
Ch. 8 ft.
Gt. Soft 8 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 P. avec Trompette.
Pos. Jeux doux de 8 P.
Gd O. Jeux doux de 8 P.
Pédale. Soubasse de 16 et 8 P.

Allegretto. (♩ = 80.)

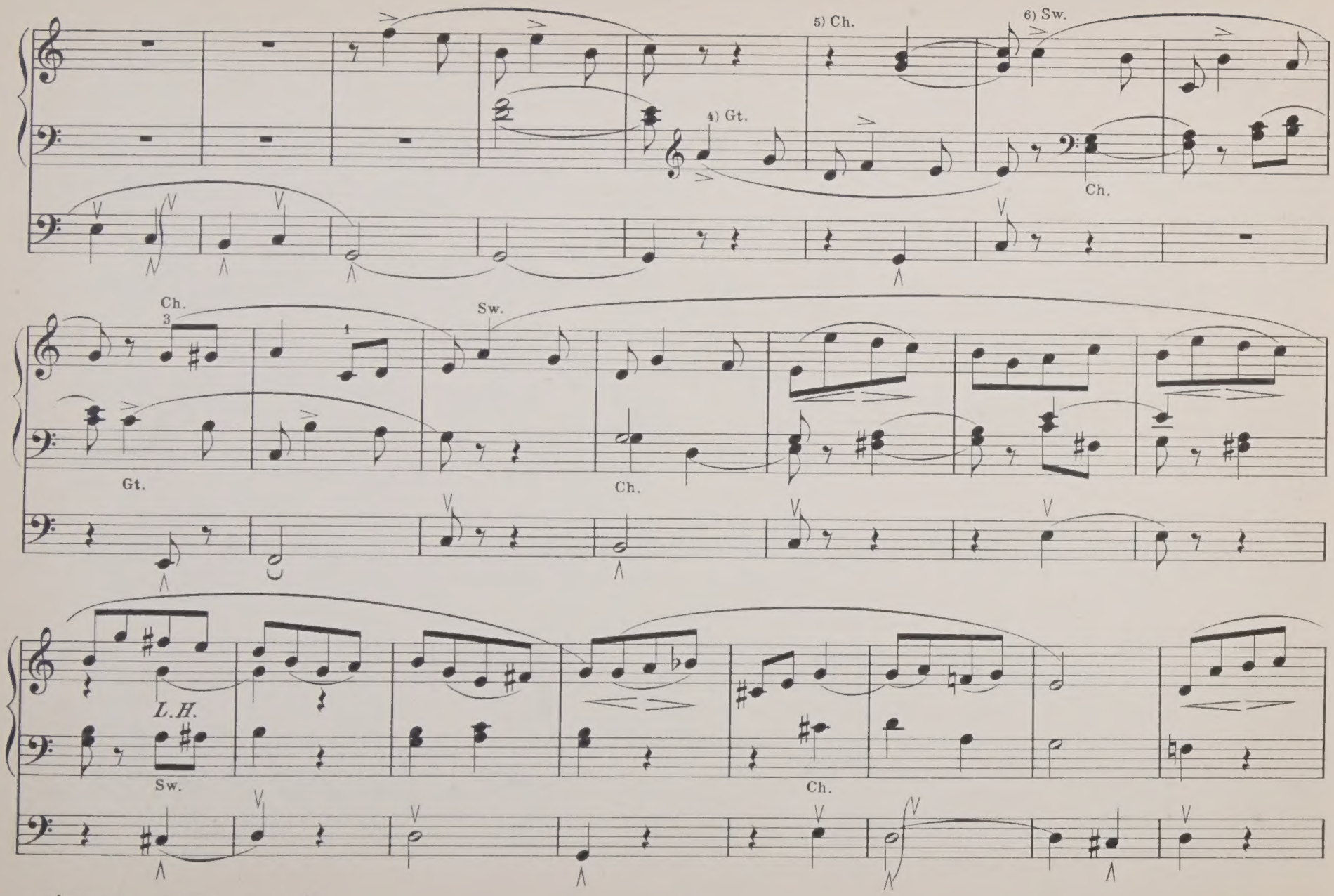
5.

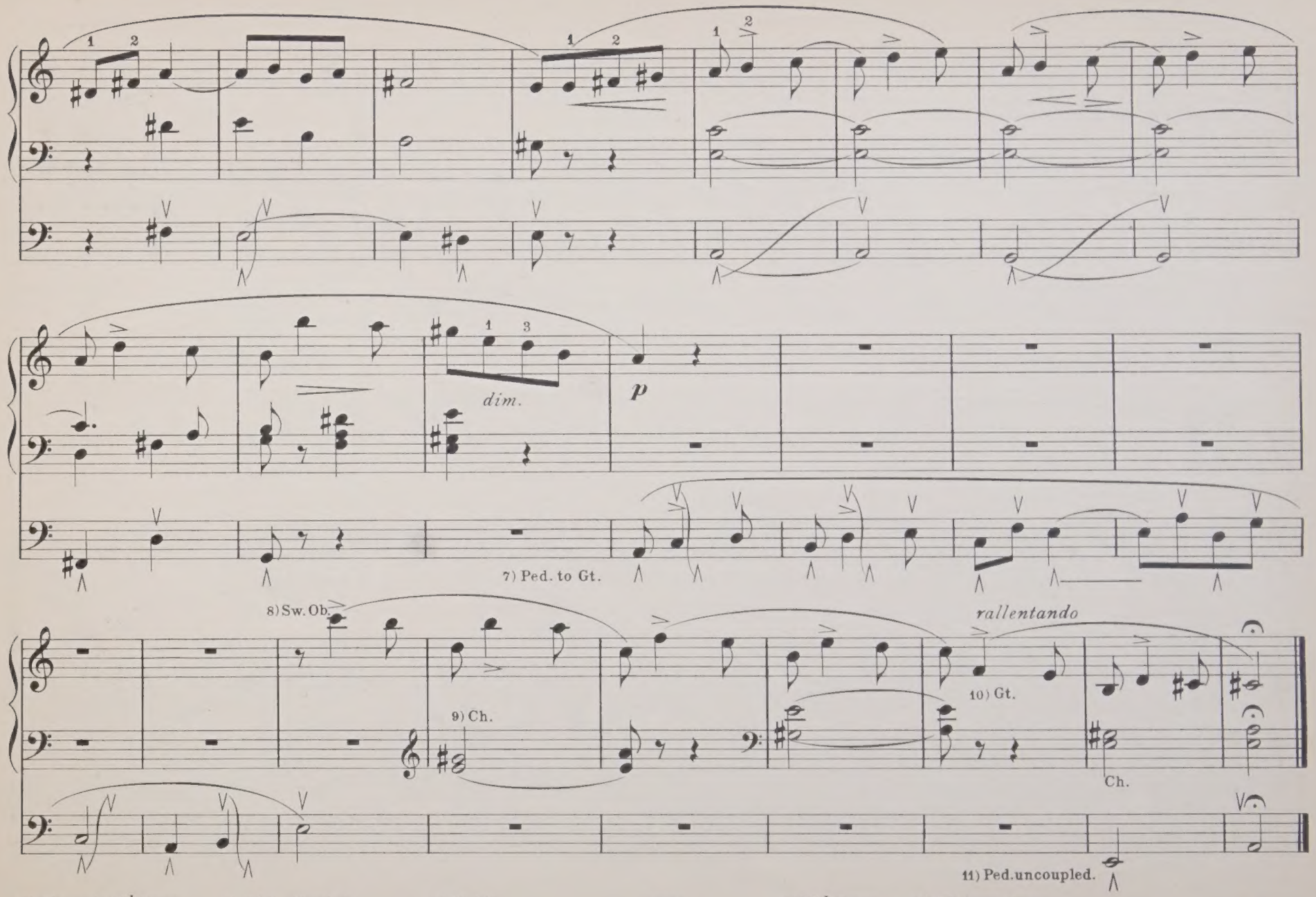
2) Sw.

1) Ped to Gt.

3) Ch.

1) *Tirasse du Gd Orgue.* 2) *Récit.* 3) *Positif.*



4) *Gd Orgue.* 5) *Positif.* 6) *Récit.*

7) *Tirasse du Gd Orgue.* 8) *Récit. Hautbois.* 9) *Positif.* 10) *Gd Orgue.* 11) *Péd. sans tirasse.*

MELODIC STUDIES FOR TWO MANUALS AND PEDAL.

Studi Melodici per due manuali e pedale.

Sw. 8 ft. and "reed."
Gt. Soft 8 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 P. et Hautbois.
Gd O. Jeux doux de 8 P.
Pédale. Bourdons de 16 et 8 P.

Andante con moto. (♩= 84.)

1.

MANUALE.

PEDALE.

mp 1) Gt.

2) Sw.

p

Gt.

Gt.

1) *Gd Orgue.* 2) *Récit.*

Sw. 8 ft. and "reed."
Gt. 8 and 4 ft.
Ped. 16 and 8 ft. to Gt.

Récit. Jeux de fond de 8 P. avec Hautbois.
Gd O. Jeux de fond de 8 et 4 P.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P. Tirasse du Gd O.

Adagio. (♩ = 66.)

2.

1) Gt.

mf

mf

2) Sw.

mp

mp

Gt.

Sw.

3) Couple Sw. to Gt.

4) Ped. to Gt. in.

Gt.

rallentando

5) Ped. to Gt.

1) *Gd Orgue.* 2) *Récit.* 3) *Accouplez le Récit au Gd Orgue.* 4) *Ôtez Tirasse du Gd Orgue.* 5) *Tirasse du Gd Orgue.*

Sw. Soft 8 ft. stops.
Ch. 8 and 4 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux doux de 8 P.
Pos. Jeux de 8 et 4 P.
Pédale. Bourdons de 16 et 8 P.

Allegretto. (♪=88.)

3.

p

1) Sw.

sempre legato

2) Ch.

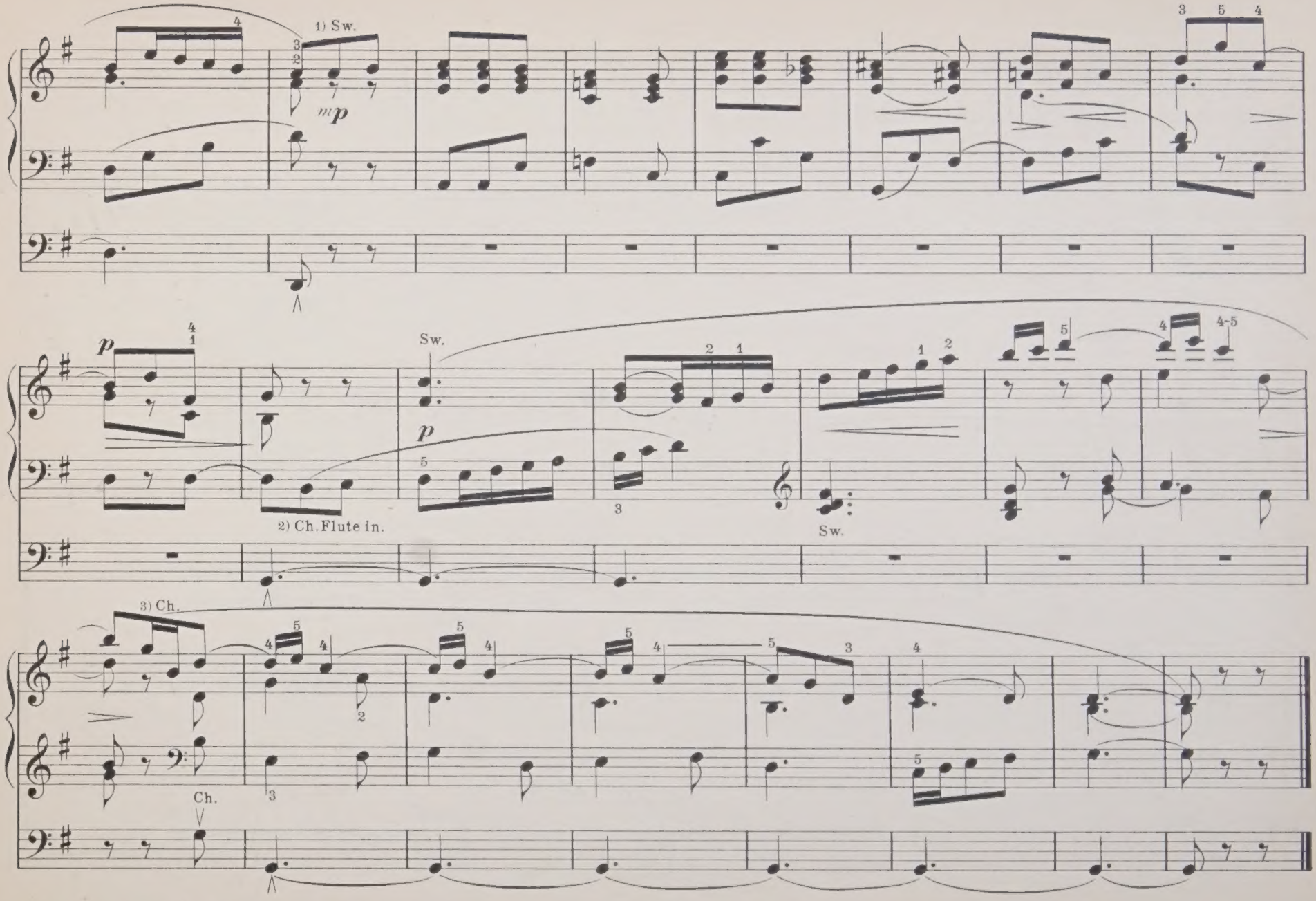
mp

Sw.

Ch.

Sw.

1) *Récit.* 2) *Positif.*



1) *Récit.* 2) *Pos. Ôtez Flûte.* 3) *Positif.*

SIX TRIOS.

Sei Trio.

Ch. St. Diap. and Gamba.
Gt. Soft 8 ft.
Ped. Diap. and Flute 16 and 8 ft.

Pos. Gambe et Bourdon de 8 P.
Gd O. Jeux doux de 8 P.
Pédale. Bourdons et Flûtes de 16 et 8 P.

Andantino. (♩ = 66.)

1.

MANUALE.

PEDALE.

1) Gt. *p*

2) Ch.

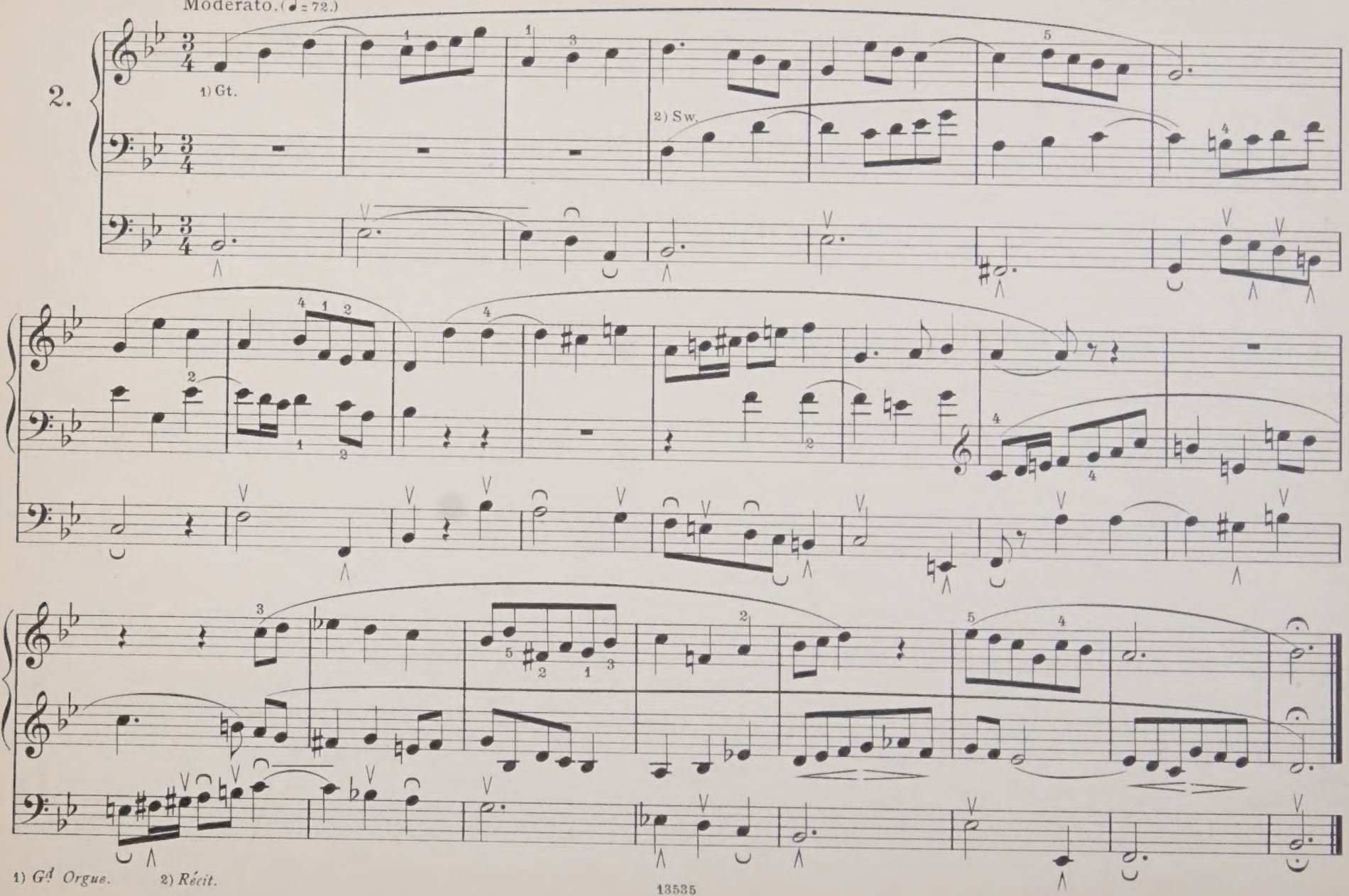
1) *Gd Orgue.* 2) *Positif.*

Sw. 8 ft. and Oboe.
Gt. Soft 8 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 P. et Hautbois.
G^d O. Jeux doux de 8 P.
Pédale. Bourdons 16 et 8 P.

Moderato. (♩ = 72.)

2.



1) *G^d Orgue.* 2) *Récit.*

Sw. 8 ft. and Oboe.
Ch. 8 and 4 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Fonds de 8 P. et Hautbois.
Pos. Bourdon et Flûte de 8 et 4 P.
Pédale. Bourdons de 16 et 8 P.

Andante. (♩= 69.)

3.

1) Ch.
2) Sw.

rall.

1) *Positif.* 2) *Récit.*

Ch. St Diap. and "reed."
Gt. 8 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Pos. Bourdon et Clarinette.
Gd O. Jeux doux de 8 P.
Pédale. Bourdons de 16 et 8 P.

Sostenuto. (♩ = 66.)

4.

1) Ch.

2) Gt.

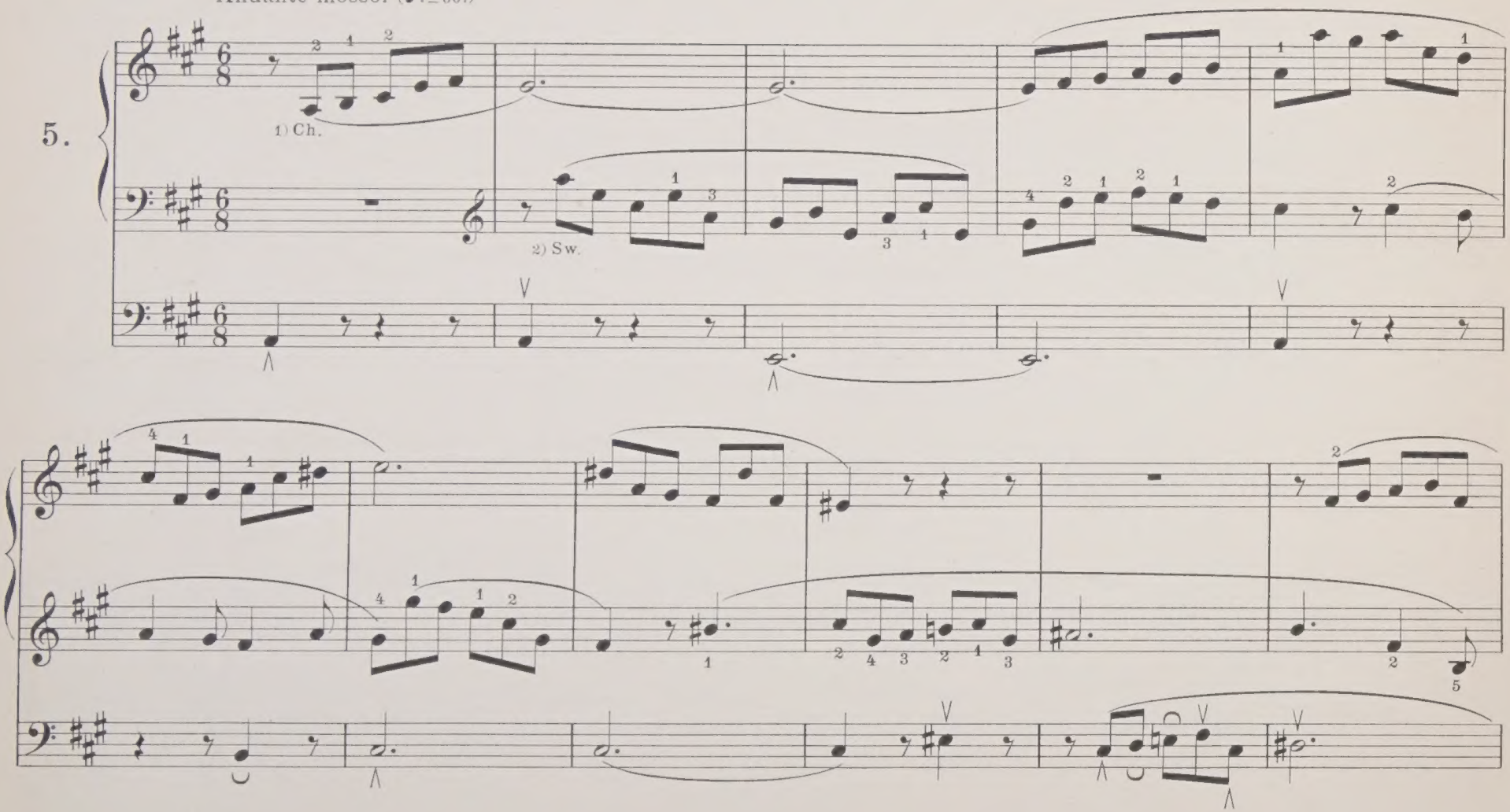
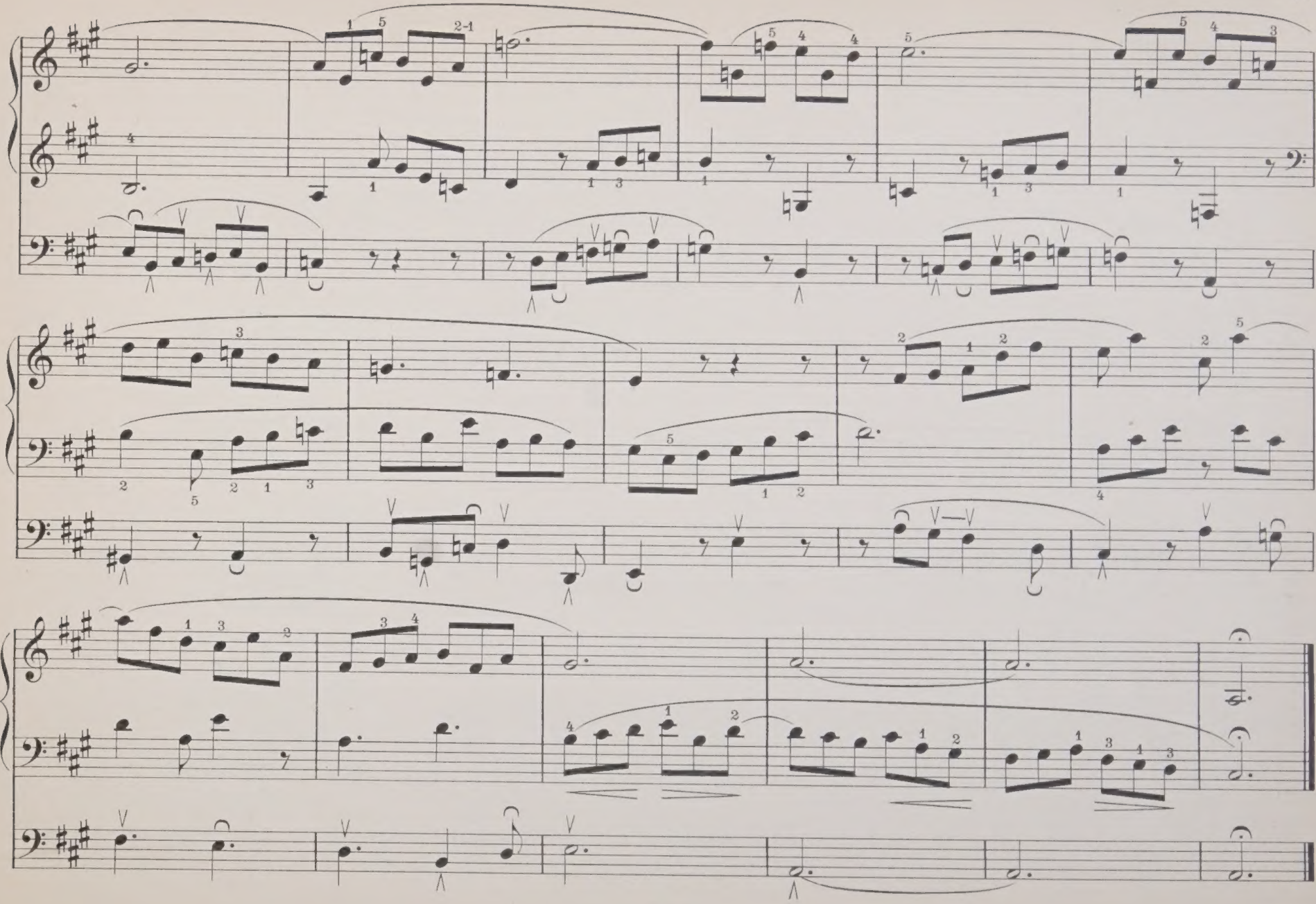
p sempre legato

1) *Positif.* 2) *Gd Orgue.*

Sw. 8 and 4 ft. with Oboe.
Ch. 8 and 4 ft.
Ped. Soft 16 and 8 ft.

Récit. Jeux de 8 et 4 P. avec Hautbois.
Pos. Bourdon et Flûte de 8 et 4 P.
Pédale. Bourdons de 16 et 8 P.

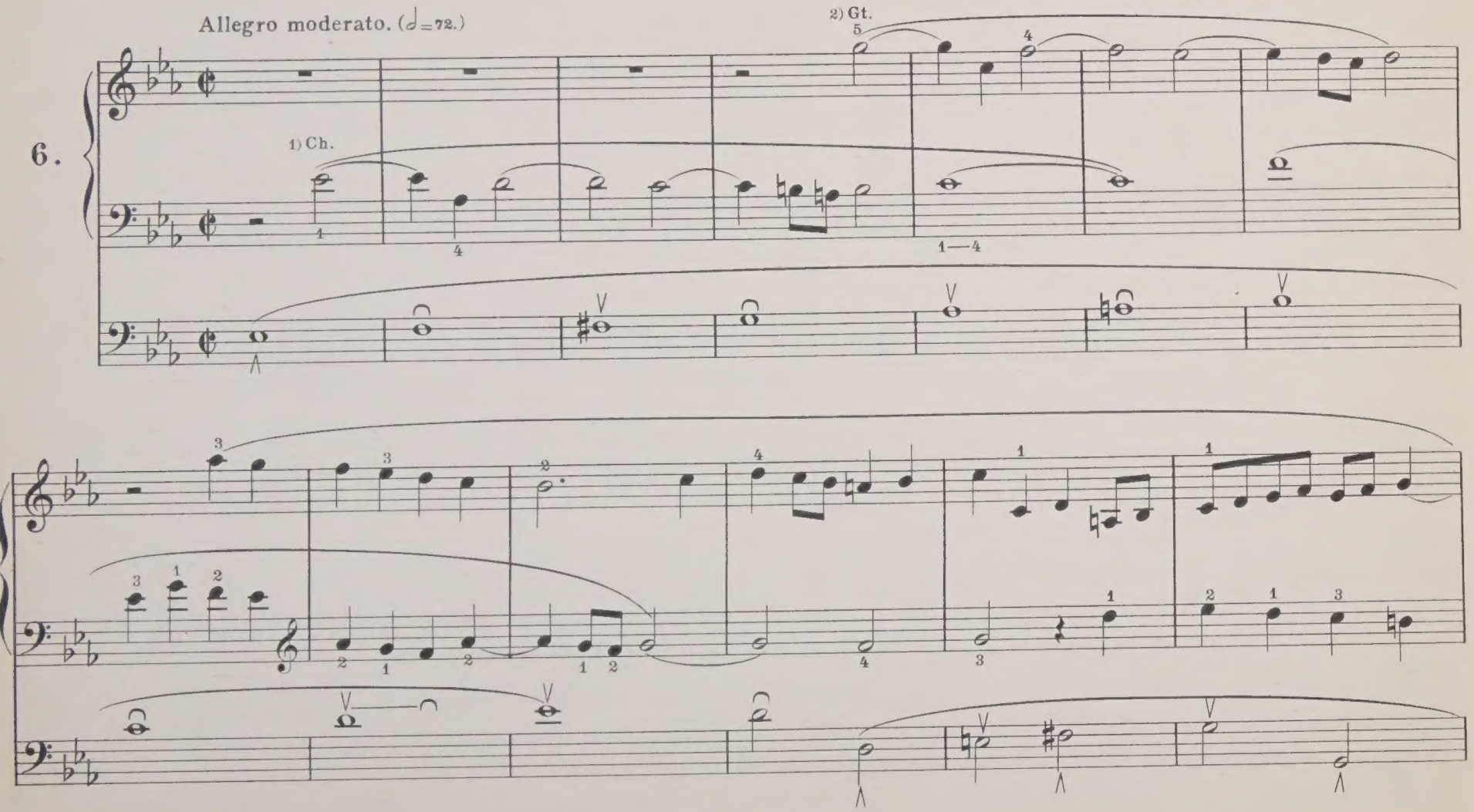
Andante mosso. (♩. = 66.)

5.

1) *Positif.* 2) *Récit.*

Sw. 8 and 4 ft. and "reed."
Ch. St. Diap. Gamba and Flute.
Gt. 8 ft. to Sw.
Ped. 16 and 8 ft.

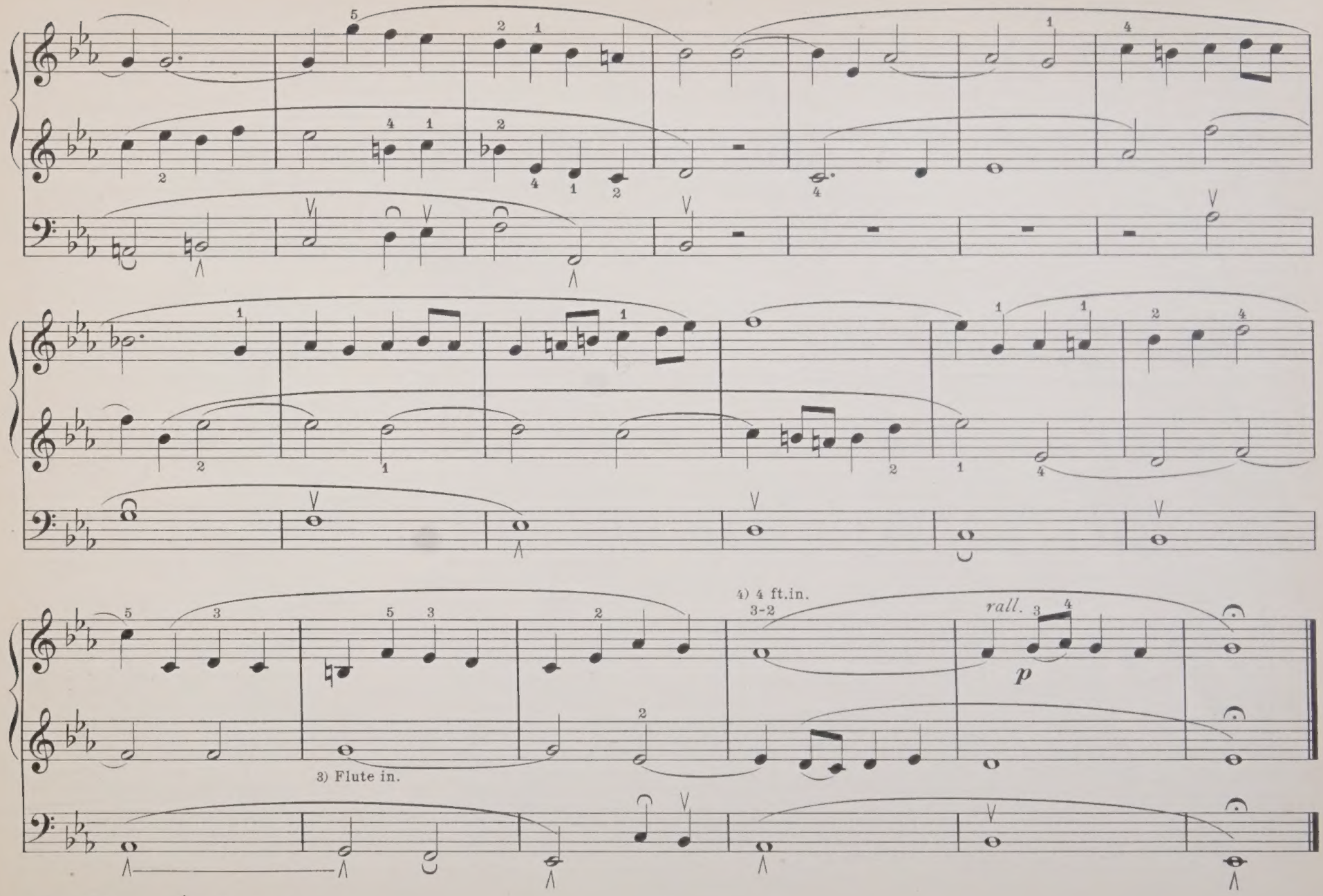
Récit. Fonds de 8 et 4 P
Pos. Bourdon, Gambe et Flûte.
Gd O. Fonds de 8 P Récit. accouplé.
Pédale. Jeux de 16 et 8 P

Allegro moderato. (♩=72.)

6.



1) *Positif.* 2) *Gd Orgue.*



3) *Ôtez Flûte* 4) *Ôtez Jeux de 4 P.*

HANDEL-ALBUM,

For the Organ, by

W. T. BEST.

BOOK I., (8757*a*) *net.* 1s.

1. March (Rinaldo).
2. March (Giulio Cesare).
3. Dance of Spectres (Admeto).
4. Sinfonia da Caccia (Admeto).
5. Sinfonia (Alcina).
6. Minuet (Joseph).
7. Prelude (Agrippina).
8. Arietta (Agrippina).
9. Sinfonia, with Trumpet Solo (Amadigi).
10. March (Partenope).
11. Sinfonia (Partenope).
12. Sinfonia (Alessandro).
13. Fugue in D (Six Petites Fugues).

BOOK II., (8757*b*) *net.* 1s.

14. March (Judas Maccabæus).
15. Sinfonia (Scipione).
16. Gavotte (Ottone).
17. Musette (Second Trio Sonata).
18. Sinfonia (Alexander Balus).
19. Minuet (Fifth Grand Concerto).
20. Hornpipe (Water-Music).
21. Bourrée (Fire-Music).
22. Allegro (Fire-Music).
23. Sinfonia (Lotario).
24. Fugue in B flat (Oboe Concertos).

BOOK III., (8757*c*) *net.* 1s.

25. March (Riccardo).
26. Sinfonia (Almira).
27. Allegro (Water-Music).
28. Adagio and Fugue in B minor (Ninth Solo Sonata).
29. Triumphal March (Scipione).
30. Gavotte (Lotario).
31. Arietta (Rodrigo).
32. Gavotte (Alcina).

BOOK IV., (8757*d*) *net.* 1s.

33. Chorus (Alcina).
34. Tamburino and Last Chorus (Alcina).
35. Passacaille (Seventh Suite de Pièces).
36. Fugue in G minor (Six Organ Fugues).
37. Courante (Overture to Scipione).

BOOK V., (8757*e*) *net.* 1s.

38. Concerto in B flat (Stringed and Wind Instruments).
39. Pastoral Symphony (Messiah).
40. Andante in F (Oboe Concertos).
41. Minuet (Arminio).
42. Finale (Third Grand Concerto).

BOOK VI., (8757*f*) *net.* 1s.

43. Bourrée (Seventh Organ Concerto).
44. Arietta (Agrippina).
45. Fugue in E minor (Fourth Suite de Pièces).
46. Rigaudon (Ariodante).

BOOK VII., (8757*g*) *net.* 1s.

47. Passacaille (Rodrigo).
48. Finale (Water-Music).
49. Air (Tenth Grand Concerto).
50. Chorus, "Their sound is gone out," (Messiah).
51. Sonata with Organ obbligato (Il Trionfo del Tempo).

BOOK VIII., (8757*h*) *net.* 1s.

52. Sarabande (Overture to Theodora).
53. Chorus, "Il Nume vincitor," (La Resurrezione).
54. Fantasia in C (Harpsichord Lessons).
55. Choral Fugue, "Gloria Patri," (Psalm, Dixit Dominus).

BOOK IX., (8757*i*) *net.* 1s.

56. Musette (Masque).
57. Presto (Fifth Grand Concerto).
58. Minuet (Ninth Organ Concerto).
59. Passacaille (Fourth Trio Sonata).
60. March (Deidamia).
61. Last Chorus (Silla).

BOOK X., (8757*k*) *net.* 1s.

62. Gavotte (Overture to Amadigi).
63. Last Chorus (Amadigi).
64. Courante in G (Suites de Pièces).
65. Fugue in B minor (Six Organ Fugues).
66. Overture (Tolomeo).

BOOK XI., (8757*l*) *net.* 1s.

67. Siciliana (Eighth Grand Concerto).
68. Finale (Eighth Organ Concerto).
69. Last Chorus (Teseo)
70. Minuet in B flat (Oboe Concertos)
71. Sinfonia (Poro).

BOOK XII., (8757*m*) *net.* 1s.

72. Air, "Pensa a serbarmi," (Ezio)
73. Overture (Giulio Cesare).
74. Introductory Chorus (Giulio Cesare).
75. Bourrée (Eighth Solo Sonata).
76. Gigue in G minor (Suites de Pièces)

BOOK XIII., (8757*n*) *net.* 1s.

77. March (Floridante).
78. Chaconne in A (Eleventh Grand Concerto).
79. Last Chorus (Tamerlano).
80. Overture (Amadigi, 2nd Act).
81. Duet and Chorus, "Joys in gentle train appearing." (Athalia).

BOOK XIV., (8757*o*) *net.* 1s.

82. Minuet in F (Oboe Concertos).
83. Overture (Sosarme).
84. Allegro in D (Water-Music).
85. Minuet in G minor (Water-Music).
86. Prelude to the Anthem, "O praise the Lord."
87. Choral Fugue from the Anthem, "The King shall rejoice."

BOOK XV., (8757*p*) *net.* 1s.

88. Minuet (Rodelinda).
89. Last Chorus (Flavio).
90. Overture (Admeto, 2nd Act).
91. Siciliana (Fire-Music).
92. Allegretto (Overture to Pastor Fido).
93. Chorus, "Hymen, fair Urania's Son." (Alexander Balus).

BOOK XVI., (8757*q*) *net.* 1s.

94. Overture (Semele).
95. Air, "Ombra mai fù," (Serse).
96. Introduction and Fugue in F sharp minor (Suites de Pièces).
97. Air in D (Overture to Ariadne).

BOOK XVII., (8757*r*) *net.* 1s.

98. Overture (Atalanta).
99. Chaconne with Variations (Harpsichord Lessons).

BOOK XVIII., (8757*s*) *net.* 1s.

100. Introduction and Opening Chorus, "Ye sons of Israel, ev'ry tribe attend," (Joshua).
101. Sinfonia (Berenice)
102. Overture (Alcina).
103. Final Chorus (Scipione).

BOOK XIX., (8757*t*) *net.* 1s.

104. Allegro Maestoso (Water-Music)
105. Sarabande (Third Trio Sonata).
106 Polonaise (Third Grand Concerto)
107. Allegretto Giocoso (Water-Music).
108. Introduction and Allegro (Third Oboe Concerto).

BOOK XX., (8757*u*) *net.* 1s.

109. Allegro Fugato (Ninth Organ Concerto).
110. Andante (Overture to Faramondo).
111. Overture (Giustino).

LONDON: AUGENER LIMITED.

Technische Studien für Orgel.

Ein Supplement zu jeder Orgelschule,

enthaltend systematische Uebungen für Pedal allein als Grundlage virtuoser Pedaltechnik (mit Durchführung einer neuen, auch Unter- und Uebersetzen bezeichnenden Applicatur und ausführlicher Analyse der Fussanschlagsbewegungen); polyphone Vorübungen für jede Hand allein, für beide Hände auf demselben oder auf verschiedenen Klavieren ohne und mit Pedal, und agogische Studien als Grundlage ausdrucksvollen Spiels auf der Orgel

von

Technical Studies for the Organ.

A Supplement to any Organ School,

containing systematical studies for pedal alone as a basis for the mastery of pedalling (with a new and thorough system of pedal-signs showing when to pass over or under, and a detailed analysis of foot-motion in pedal-touch); also, polyphone first exercises for each hand alone, for both hands on the same or different manuals without and with pedal; and agogical studies as the foundation of expressive execution on the organ

by

Dr. Hugo Riemann und Carl Armbrust.

Edited by **Dr. Th. Baker.**

Preis netto 3 M.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

Leipzig, J. Rieter-Biedermann.

New York: G. Schirmer.

Copyright 1890 by G. Schirmer.

Den Verträgen gemäss geschützt.

1698 — 1890.

C. G. Röder, Leipzig.

Copyright 1890 by G. Schirmer.

Einleitung und Anleitung.

I. Pedalübungen.

Der vom Klavier zur Orgel übergehende Schüler empfindet zunächst als die grösste neue Schwierigkeit, dass auch seine Füsse mitspielen sollen und zwar nicht wie beim Klavier nur die Tonstärke des Spiels der Hände modifizierend und schwierige Bindungen erleichternd (den Ton verlängernd), sondern selbständig eine Stimme übernehmend, ein besonderes Klavier bespielend. Jede der durch das Klavierpedal bewirkten ähnliche Hülfe für die schwierigeren Bindungen fällt auf der Orgel gänzlich weg und die Hände sind darauf angewiesen, was gebunden klingen soll, wirklich streng zu binden.

Da die Pedalklaviatur ganz andere Dimensionen hat als die Manualklaviaturen, so entsteht für die Entwickelung des Ortsgefühls auf der Orgel eine neue Aufgabe, die sich wiederum in zwei Spezialaufgaben spaltet:

1) Orientierung innerhalb der Pedalklaviatur selbst, Gewöhnung an die Lage der einzelnen Töne und die Grössenverhältnisse der Intervalle;
2) Gewöhnung an den Widerspruch der Lage der Töne im Pedal gegen die Lage derselben in den Manualen.

Natürlich muss zunächst die erstere Gewöhnung angestrebt werden. Das in neuerer Zeit für das Klavierspiel als durchaus erspriesslich erwiesene Prinzip der Einzelübung der Hände ergiebt für das Orgelspiel die selbstverständliche Folgerung, dass die Füsse zunächst allein auf dem Pedalklavier heimisch gemacht werden müssen, sodass sie nicht nur besonders leichte Figuren, wie gebrochene Terzen- und Sextengänge mit Sicherheit ausführen, sondern auch Sprünge aller Art (Übersetzen oder Heranziehen eines Fusses auf grosse Entfernung an den andern) leicht bewältigen. Nichts hindert aber, neben diesen trockensten Vorübungen ebenso wie beim Klavierspiel leichte Stücke, insbesondere homophon gesetzte (z. B. Choräle), zu spielen, bei denen das Pedal in einfachster Weise mitwirkt (die tiefste Stimme verdoppelnd oder doch nur einfach geführt); es muss das sogar als durchaus normal bezeichnet werden. Nur die eigentlichen technischen Studien sollen beim Orgelspiel gerade so wie beim Klavierspiel als besonderes Arbeitspensum streng den hier gewiesenen Gang einhalten.

Orientierungspunkt auf der normal vom (grossen) *C* bis zum (eingestrichenen) d^1 reichenden Pedalklaviatur ist das mittelste *c*, d. h. „klein *c*“, das zwar nicht genau in der Mitte liegt, aber doch nur so unbedeutend links von

Introduction and Practical Course.

I. Pedal Exercises.

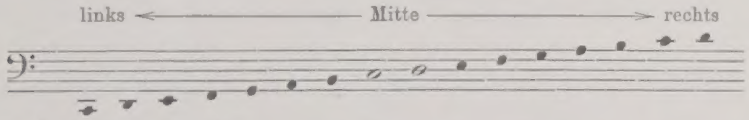
The chief novel difficulty felt by a pupil in passing from the pianoforte to the organ is, that his feet must likewise be used in playing; and this not, as with the pianoforte, to modify the power of tones produced by the hands, or to facilitate the *legato* in difficult passages by prolonging the tone, but to play an independent part upon a separate key-board. No aid, similar to that rendered by the piano-pedal in difficult *legato* passages, is found in organ-playing, and the hands are thus obliged to play everything which is to sound *legato* in a really smooth and connected manner. The pedal key-board having quite different dimensions from the manuals, it follows that the sense of distance or "gauge" must take a new development on the organ, which is again divided into two special branches:

(1) To get the gauge of the pedal key-board itself, and to become accustomed to the position of the various tones and width of the intervals;
(2) To become used to the opposition between the position of the pedal-keys and those of the manuals.

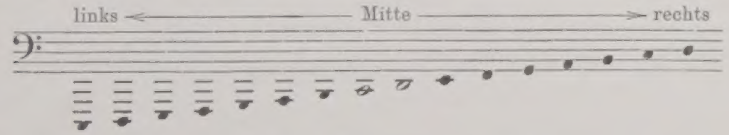
Familiarity must, of course, first be gained with the first branch. The principle of practicing with each hand separately, which has been proved of late years to be so extremely advantageous for piano-practice, gives for organ-playing the natural corollary, that the feet must first become thoroughly acquainted with the pedals by separate practice, so that they may be able to execute not only the easiest figures, such as skipping passages of thirds and sixths, with facility, but also to take with ease all kinds of skips, where the feet cross or are brought up to each other from wide intervals. But, besides these dry primary exercises, there is nothing to prevent taking up easy pieces, as in piano-practice, more especially those in homophonic style (*e. g.* Chorales, Hymn-tunes), in which the pedal co-operates in the simplest way by merely doubling the lowest part or playing it alone; indeed, such practice really belongs to a normal course. Only the properly technical studies must be considered, for the organ as for piano-practice, as a regular task to be performed exactly according to later directions.

The starting-point for finding the keys on the standard pedal key-board (reaching from great *C* to d^1) is *central C* (small *c*), which, though not lying precisely in the middle, is such a trifling distance to the left that it may stand

derselben, dass es als Mitte gelten kann. Da aber zugleich Bedacht darauf genommen werden muss, dass nicht später durch Verbindung des Manual- und Pedalspiels neue Schwierigkeiten entstehen, so setzt sich der Spieler vor Allem vor die Mitte der Manualklaviatur. Da die Manuale regulär C bis f^3 (wenigstens gewöhnlich) umfassen, so ist streng genommen die Mitte die Linie zwischen d^1 und dis^1. Es leuchtet ein, dass die Differenz der beiden Mitten so unbedeutend ist, dass sie als nicht vorhanden betrachtet werden kann (Pedal *cis*, Manual *d*—*dis*): man wird gut thun, das mittelste *c*—*f* des Hauptmanuals als über dem mittelsten *c*—*d* des Pedals liegend anzusehen (was ungefähr genau stimmt) und von da aus nach rechts (oben) und links (unten) das Ortsgefühl zu entwickeln. Die Hauptaufgabe für das Orientierungsvermögen ist also, sich daran zu gewöhnen, dass beim Orgelpedal nicht c^1, sondern klein *c* das Centrum bildet, während für die Manuale c^1 wie beim Pianoforte die Mitte ist; es gilt also ein doppeltes Gefühl für Klaviermitte und Mitte der Noten zu bekommen, nämlich neben dem am Klavier entwickelten (vgl. Riemann, Vergleichende Klavierschule, System S. 1 ff.) das neue für das Orgelpedal:

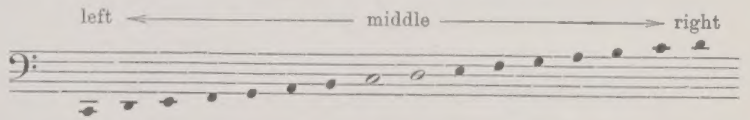


Um das Pedal gleich in seiner Hauptrolle als 16 füssiges (in 16 Fuss-Ton stehendes) Instrument zu begreifen, spiele man die Pedalübungen stets mit einem 16′ Register (Subbass), mit dem jedoch behufs besserer Ansprache ein leicht angebendes, helles 8′ Register kombiniert wird. Dass die technischen Vorstudien nicht mit starker Registrierung gemacht werden, bedarf keines besonderen Hinweises; einmal wird man unnötigen Lärm bei diesen trockenen Übungen gern vermeiden und dann ist bei stärkerer Registrierung auch das Urteil über die Exaktheit der Tonfolgen (das Legato) weniger unbeirrt. Für den Klangsinn rückt nun das Mittegefühl beim Pedalspiel noch eine Oktave tiefer herab.

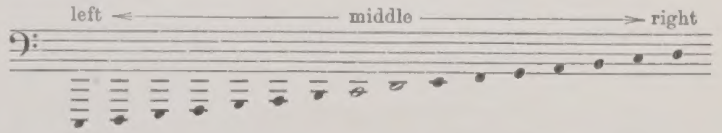


Es ist aber wohl zu bemerken, dass der Widerspruch zwischen den beiden Tonlagen wesentlich dadurch gemildert wird, dass die überwiegend für die Tiefe bestimmte Pedalklaviatur unter den Manualen, also in der That tiefer liegt. Es macht darum sogar später immerhin einige neue Schwierigkeiten, wenn auf dem Pedal mit 4′- oder gar 2′-Ton gespielt werden soll, sodass das Pedal die Mittelstimme oder gar Oberstimme giebt. Bekanntlich wird ja die Fussgrösse der Register in der Notenschrift nicht ausgedrückt, oder vielmehr: das Wesen der verschiedenen Fussgrössen beruht eben darin, dass sie, mehr oder minder nach oben oder nach unten abweichend, mit der Tonhöhenbedeutung der Noten

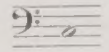
for the middle. But as we must also take care that no new difficulties arise later, when the playing of pedals and manuals is combined, the player must first and foremost sit down in front of the *centre of the manuals*. As the manuals regularly (at least ordinarily) extent from C to f^3, the exact centre will be the line between d^1 and $d^1\sharp$. Evidently the difference between the two centres is so inconsiderable that it may be treated as if non-existent (pedal $c\sharp$, manual d^1—$d^1\sharp$); it is well to look upon the middle c^1—f^1 of the manual as lying just over the middle *c*—*d* of the pedal (which is very nearly exact), and from this starting-point to develop the sense of distance (or locality) to the right (above) and left (below). Therefore the chief work to be done in developing this sense is, to become accustomed to the fact, that on the organ-pedal not middle-*c* (c^1), but small *c*, forms the middle-point, whereas on the organ-manual, as on the piano, c^1 is the centre. The task is therefore to obtain a *double sense* for the *middle of the manual* and the *middle of the notes*, that is, a new sense for the organ-pedal besides that developed at the piano (see Riemann, Comparative Pianoforte School, I p. 1 ff.).

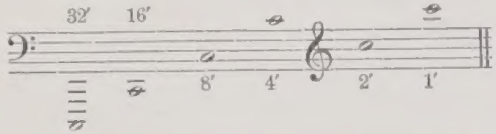


In order to learn the pedal from the start in its chief use as a 16-foot instrument (one of 16-foot tone), always practice the pedal-exercises with a 16′ stop (register)—Sub-bass—to which, however, a bright and easy-speaking 8′ stop should be coupled to make it speak more readily. It would seem hardly necessary to say that preliminary technical studies should not be practiced with loud stops; for firstly, one is glad to avoid making unnecessary noise with these dry exercises, and secondly, the judgment as to the exactness of the *legato* is less clear with loud registration. For the sense of tone the centre of gravity in pedal-playing will thus be lowered by an octave.



Here special notice must be taken, that the opposition between the two series of tones is essentially tempered by the fact, that the pedal key-board, intended for the lowest tones, is *below* the manuals, and is therefore really *lower*. In fact, new difficulties actually arise later on, when the pedal is called upon to take 4′ or even 2′ tones, and thus to execute a middle or even the highest part. We know, that the foot-pitch of the registers is not expressed by the notation; or rather, that the character of the various foot-pitches is exemplified precisely by their contradiction of the actual pitch represented by the notes, in that their pitch varies more or less upward or downward. For

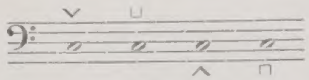
in Widerspruch stehen. Fürs Manual ist allerdings 8′-Ton durchaus der normale, doch muss der Organist sich wie gesagt auch gewöhnen, auf einem Manual in 4′-Ton (oder 16′-Ton) zu spielen, während das andere 8′-Ton hat, ja er muss im Trio schliesslich auf dem Pedal auch mit 2′-Ton spielen können, ohne in Verwirrung zu kommen. Das zweckdienlichste ist daher, die Noten direkt als Tastenzeichen (Griffzeichen) anzusehen, gleichviel welche Töne ihnen schliesslich entsprechen. Wie der Klarinettist auf der Bassklarinette, der Oboist auf dem Englischen Horn seine Griffe als den Noten stets gleichermassen entsprechend wiederfindet, obgleich die hervorgebrachten Töne ganz andere sind (eine Oktave, bez. Quinte tiefer), so tritt der Organist ohne Besinnen das mittelste *c*, wenn er die Note  sieht, gleichviel, was für Fusston registriert ist, also gleichviel, welchen der folgenden Töne er zu hören bekommt:



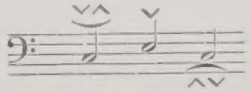
Die in unsern Übungen gebrauchten Zeichen für die Pedal-Applikatur*) sind zunächst:

∨ oder ∧ = Fussspitze
⊔ oder ⊓ = Hacke (Absatz)

und zwar stellen wir diese Zeichen mit der geschlossenen Seite den Noten zu:

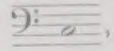


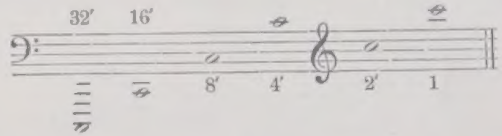
Die übergeschriebenen gelten für den rechten, die untergeschriebenen für den linken Fuss; wir bedürfen daher des r. (rechts) und l. (links), oder französisch d. (droit) und g. (gauche) und italienisch d. (destra) und s. (sinistra) gar nicht. Wo ein Fuss den andern auf der herabgedrückt bleibenden Taste ablösen soll, drücken wir dies mit:



ebenso deutlich aus wie mit dem sonst gebräuchlichen ⁀rl. und ⁀lr. Der die Taste niedertretende Fuss ist entscheidend für die Stellung des kombinierten Zeichens; ⏝ (= rechter tritt, linker löst ab) steht daher stets über, ⏜ (= linker tritt, rechter löst ab) stets unter den Noten. Das nur selten nothwendige Nachziehen

*) Die hier durchgeführte Applikaturbezeichnung darf wohl als eine Fortentwicklung der Haupt'schen angesehen werden; sie ist aber soweit ausgebaut, dass sie alle Manipulationen, wie Untersetzen, Übersetzen, Fusswechsel auf der Taste etc. direkt verständlich anzeigt.

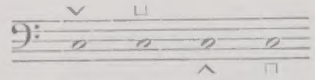
the manual, to be sure, the 8′ tone is the positive standard; but, as remarked above, the organist must also accustom himself to play on one manual in 4′ (or 16′) tone while the other gives an 8′ tone; or finally, he should be able to play in a Trio an 2′ tone on the pedal, without becoming confused. Therefore the most practical course is, to consider the notes simply as *key-signs* (touch-signs), whatever tones they may in reality stand for. Just as the clarinetist on the bass-clarinet, or the oboist on the English horn, always regulates his fingering according to the notes he reads, although the tones produced are not at all the same (an octave or fifth lower), in like manner the organist touches the middle pedal *c* without hesitation when he sees the note  , whatever foot-tone may be registered, and whichever of the following tones may be produced:



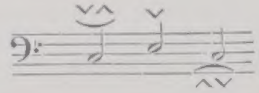
The signs for *pedalling** employed in our exercises are, to begin with, the following:

∨ or ∧ = toe
⊔ or ⊓ = heel

these signs being set with the closed side towards the notes:

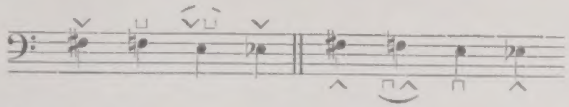


Those *written above* call for the *right* foot, those *below* for the *left* foot; we therefore do not need the r. (right) and l. (left), or the French d. (droit) and g. (gauche), or the Italian d. (destra) and s. (sinistra). Where the feet are to change on a key which remains held down, we write thus:

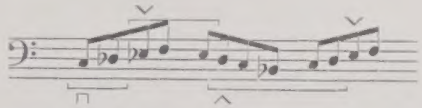


which is quite as plain as the ordinary ⁀rl. and ⁀lr. The foot first pressing the key decides the position of the combined sign; thus ⏝ (= right foot presses, left takes) always stands above, ⏜ (= left foot presses, right takes) always below the notes. The shift from toe to heel, or reversely from heel to toe,

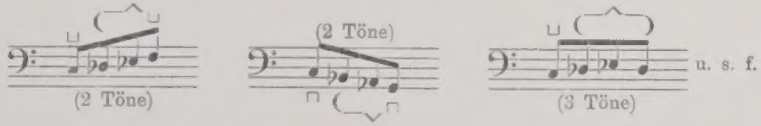
* The signs for pedalling here employed may be regarded as a further development of Haupt's method, but are so far completed that all varieties of touch, such as passing in front and behind, changing feet on a key, etc., are indicated with simple directness.

der Spitze statt des Absatzes oder umgekehrt des Absatzes statt der Spitze desselben Fusses auf der niedergedrückten Taste wird ebenso unzweideutig angezeigt mit:

Eine Verwechselung mit den vorgenannten Zeichen ist nicht zu befürchten, da bei jenen (wo die beiden Füsse einander ablösen) die gleichen Zeichen umgekehrte Stellung haben (⌄ und ⌃), hier aber verschiedene Zeichen (⌄ und ⌴) gleiche, auch der Bogen auf der entgegengesetzten Seite seinen Platz hat.

Wo derselbe Fuss für mehrere einander direkt folgende Anschläge verschiedener Taste erforderlich ist, wird das abkürzend durch eine Klammer, gegebenenfalls mit Andeutung, ob zuerst Hacke oder Spitze zu nehmen ist, angezeigt:



Das nur bei der Folge mehrerer mit demselben Fusse zu spielenden Obertasten notwendig werdende Nachziehen des Ballens, das die Spitze für den nächsten Ton frei macht, desgleichen das Wieder-Nachziehen der Spitze nach dem Ballen deuten wir an durch eine Verbindung der beiden Zeichen ⌄ (Spitze) und (‾ bez. ‾) (Ballen):



und zwar stellen wir diese Zeichen mit der offenen Seite nach den Noten zu.

Ob ein Fuss, der eine jenseits der soeben von dem anderen getretenen gelegene Taste anschlagen soll, seinen Weg vor diesem (übersetzend) oder hinter demselben (untersetzend) nehmen soll, zeigen wir durch einen schrägen Strich vor dem Zeichen an, welchen man am zweckmässigsten als Markierung des Fusses ansieht, über oder unter den gegangen werden soll:

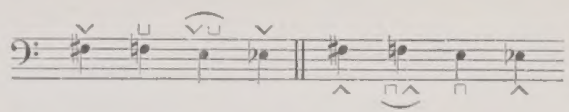
\⌄ \⌃ = übersetzen, /⌄ /⌃ = untersetzen.

Diese Bezeichnung ist direkt anschaulich und bedarf kaum der Erklärung ihres Sinnes.

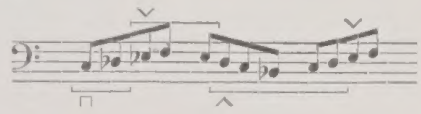
Die technischen Probleme des Pedalspiels sind, abgesehen von der oben erörterten Orientierung und Gewöhnung an die Abstände der Tasten für die verschiedenen Intervalle:

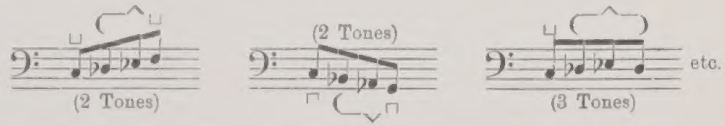
a) promptes Ablösen, wenn die Füsse abwechselnd je einen Ton einer legato gemeinten Tonreihe bringen. Da die Pfeifen, besonders die allergrössten, immerhin einige Zeit brauchen, um anzusprechen, so ist die Anschlagsbewegung

of the same foot on key while held down, seldom necessary, is shown quite as unequivocally by:



There is no fear that this sign can be confounded with the one given just before; because in the former case (where one foot relieves the other) we have like signs set facing two ways (⌄ and ⌃), in the latter different signs (⌄ and ⌴) the same way, and the tie is likewise placed on the opposite side.

When the same foot is required to play a consecutive series of different notes, we indicate this briefly by a brace, and where needful by a sign showing whether heel or toe is to be taken first:

The slide from toe to flat part of sole, needed only for a succession of short keys *to set the toe free for the next note,* and likewise *the slide in the reverse direction,* we indicate by a combination of the two signs ⌄ (toe) and (‾ or ‾) (sole):



these signs being written *with the open side towards the notes.*

Whether one foot is to pass *behind* or *in front* of the other to take a key on the opposite side, we indicate by a diagonal stroke before the sign, which stroke it is most practical to regard as a mark for that foot over or under which the other is to be passed:

\⌄ \⌃ = pass over, /⌄ /⌃ = pass under.

These signs are self-explanatory, and hardly require an exposition of their meaning.

The technical problems of pedalling, apart from the method of getting one's bearings and becoming accustomed to the distances between keys for the various intervals explained above, are:

(a) *Prompt lifting,* when the feet play alternately single notes of a series desired to be *legato.* As the pipes, especially the largest, require in any event a certain time to speak, the down-stroke must be executed as rapidly and de-

möglichst schnell und bestimmt auszuführen; das Wegziehen darf dagegen nicht so plötzlich erfolgen, dass man die (ziemlich grossen) Ventile zuklappen hört, auch entsteht sonst leicht eine nicht gewollte Lücke zwischen den Tönen, da ja der alte Ton schneller erlischt, als der neue anspricht. Natürlich ist aber eine mangelhafte Bindung immer noch einem Ineinandersummen zweier dieser tiefen, dicken Töne vorzuziehen. Da die Stärke des Anschlags in keinerlei Beziehung zur Stärke des Tones steht, so muss der Orgelspieler zunächst lernen, mit seiner Kraft hauszuhalten und sich nicht unnötig anzustrengen. Bei guten neueren Orgeln genügt eine entschlossene Bewegung des Fusses im Knöchelgelenk, die auch kein Klavierhämmerchen zerbrechen würde, vollständig, um die Taste schnell herabzudrücken.

Ausser dem als normale Anschlagsbewegung des Pedalspiels zu bezeichnendem vertikalen Niederschlagen der Fussspitze aus dem Knöchelgelenk, dem sich als natürliche Ergänzung das Wiederaufziehen derselben gesellt, spielen aber einige andere Bewegungen eine grosse Rolle, bei welchen zum Teil das Kniegelenk mit in Thätigkeit gesetzt, theils die vertikale Bewegung im Knöchelgelenk durch eine seitlich drehende ersetzt oder unterstützt wird. Diese sind:

b) beim Über- und Untersetzen das stärkere Einbiegen oder aber Strecken des Kniegelenks, um den einen Fuss mehr vor- oder rückwärts zu bringen, und das seitliche Emporheben des Unterschenkels, um den Fuss jenseits des andern Fusses über die Taste zu bringen. Der Oberschenkel bewegt sich horizontal, soweit es nötig ist, um den Fuss möglichst über die zu spielende Taste zu bringen, kann aber natürlich nicht über das andere Bein hinaus. Soweit die beiden Füsse in ihrer natürlichen Ordnung neben einander beschäftigt sind, reicht die Seitwärtsbewegung des Oberschenkels aus; nur bei den höchsten und tiefsten Tönen (über *f*, unter *A*) kommt ein seitliches Anheben des Unterschenkels zu Hülfe; sobald aber über- oder unterzusetzen ist, wird letzteres (auch in der Mitte der Klaviatur) unentbehrlich. Der Oberkörper muss bei allen diesen Bewegungen seine ruhige und gerade Haltung bewahren, und ist alles Hin- und Herbiegen wie auch das Rutschen auf der Orgelbank durchaus zu vermeiden.

c) Für das zum Spiel mit der Fussspitze als unentbehrliche Ergänzung tretenden Hackenspiel wird einmal ein schnelles seitliches Drehen (horizontal) des Fusses im Knöchelgelenk und auch eine Mitwirkung des Oberschenkels (beim Anschlag der Hacke) notwendig. Beide müssen mit grosser Leichtigkeit und Behendigkeit ausgeführt werden. Der Übergang vom Spitzentritt zum Hackentritt erfolgt durch schnelles Herumwerfen der Hacke, während die Spitze aufsteht und ebenso bildet der hintere Rand der Hacke den Drehpunkt für den Wiederübergang zum Spitzenanschlag.

Vergleicht man den Fussanschlag mit dem Fingeranschlag, so fällt dem Ober- und Unterschenkel die Horizontalbewegung zu, welche beim Spiel der Hände sich auf Unterarm, Handgelenk und die Knöchelgelenke verteilt; hier wie dort ist der Zweck, das anschlagende Glied (den Fuss, resp. den Finger) gerade über die anzuschlagende Taste zu bringen: dazu werden die Finger gespreizt, dazu wird das Handgelenk horizontal bewegt, dazu der Oberarm horizontal im Ellbogengelenk fortgeschoben und dazu hier der Oberschenkel von der natürlichen Stellung beim Sitzen, gerade vorm Körper, mehr nach aussen oder aber über die Mitte weg

cidedly as possible; the up-stroke should, on the contrary, not be executed so suddenly as to make the shutting-to of the (quite large) valves audible, besides which an undesirable gap might easily intervene between the tones, because the old tone ceases more readily than the new one begins. Of course, an imperfect *legato* is preferable to the interference of two such heavy, droning tones. As the power of the down-stroke is in no way connected with the power of the tone, the organ-player must first of all learn to husband his strength, and not overexert himself unnecessarily. On good modern organs a decided down-stroke of the foot from the ankle, which could not snap a piano-hammer, is all-sufficient to press the key down quickly.

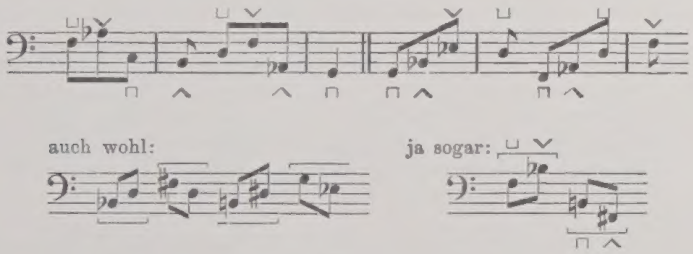
Beside the vertical down-stroke of the toe from the ankle, which may be called the *normal movement* in pedalling, and to which the upward lift is the natural complement, there are some other motions which play an important part, whereby the knee-joint is also brought into play, or the vertical movement of the ankle is replaced or seconded by a turn to the side. These motions are:

(b) A more decided turning-in, or stretching, of the knee-joint when passing one foot *over* or *under* the other, to carry the foot further forwards or backwards, and a lifting of the thigh to one side, to carry the foot around the other and over the key. The thigh moves horizontally as far as is necessary to bring the foot as nearly as possible over the key to be played, but of course cannot cross the other leg. In so far as both feet are occupied together in their natural position, the sideways movement of the thigh suffices, which in case of extreme high or low notes (above *f*, below *A*) can be aided by the side-lift of the lower leg; but whenever one foot passes around the other this latter motion (in the middle of the pedal key-board as well) becomes indispensable. The body (trunk) must retain its quiet and upright position throughout all these motions, and all rocking to and fro, or sliding about on the organ-stool, must be avoided.

(c) *Heeling* (*i. e.* playing with the heel), an indispensable complement of *toeing*, requires firstly a quick turn sideways (horizontally) of the foot at the ankle, and also the co-operation of the thigh for the down-stroke of the heel. Both must be executed very easily and adroitly. The change from the toe-stroke to the heel-stroke is effected by throwing the heel quickly round, while the toe is inclined forward; in like manner the rear edge of the heel forms the hinge for the return to the toe-stroke.

Comparing foot-touch with finger-touch we see, that the thigh and lower leg assume the horizontal movement distributed, when the hands play, among the forearm, wrist, and knuckles; the aim in either case is, to carry the striking member (foot or finger) directly over the key to be struck. To this end the fingers are spread, the wrist moved horizontally, the forearm propelled horizontally from the elbow; to the same end the thigh is carried away horizontally from its natural position in sitting (straight in front of the body) either further outward, or further inward beyond the middle-line, so that when playing on

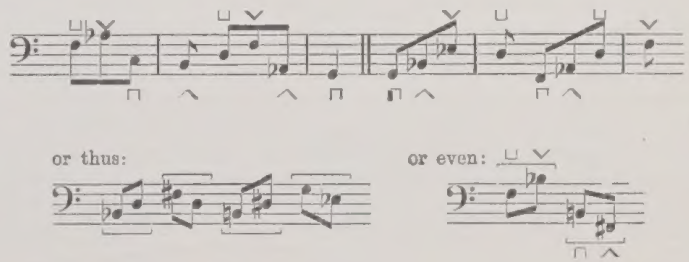
nach der anderen Seite horizontal geschoben, sodass beim Spiel im oberen Drittel der Pedalklaviatur der Unterkörper etwas nach rechts gewendet erscheint und beim Spiel im unteren Drittel ebenso etwas nach links; die Unterschenkel werden dann im Kniegelenk soweit gestreckt, bez. seitlich angehoben, dass der Fuss nur gerade herunter zu fassen braucht. Der Normalanschlag der Fussspitze gleicht ganz dem Normal-Fingeranschlag aus dem Knöchelgelenk, geschieht aber durchaus nicht aus dem Kniegelenk, sondern nur aus dem Fussknöchelgelenk (Enkel) auch beim Unter- und Übersetzen. Die Bewegungen im Kniegelenk beim Unter- und Übersetzen und ebenso die Drehungen des Fusses beim Hackenspiel und Ballenspiel stehen durchaus in Parallele mit dem Daumenspiel beim Übersetzen und Untersetzen. Bei beiden ändert sich die Stellung des Fusses zu der durch Ober- und Unterschenkel gelegt zu denkenden Ebene, sofern er mehr oder weniger aus derselben seitwärts heraustritt. Beim schlichten Spitzentritt liegen Fuss, Unter- und Oberschenkel in dieser Ebene und der Tritt erfolgt durch Vorstrecken in der Richtung einer von der Kniescheibe übers Schienbein fortlaufend zu denkenden Linie. Der Übergang zum Hackentritt bringt die Hacke schnell herum über die nächste anzuschlagende Taste und ebenso wird, wenn auf den Hackentritt wieder ein Spitzentritt direkt anschliessend folgt, die Spitze über die nächste Taste gebracht. Dabei handelt es sich in der Regel nur um die Entfernung eines Ganztones; doch können auch Terzen mit ⌴ ⌵ und ⌵ ⌴ genommen werden (gute Stiefel vorausgesetzt):



Der Hackentritt ist stets Tritt mit dem ganzen Bein, erfordert aber freilich keinerlei Kraftaufwand im Oberschenkel, sondern begnügt sich mit der Freigebung des Beingewichts. Der Spitzentritt von der Hacke aus ist kombiniert aus Streckung des Fusses im Knöchelgelenk und leichter Anhebung des Oberschenkels. Die leichteste, eleganteste der drei Bewegungsarten (schlichter Spitzentritt, Hackentritt und Spitzentritt von der Hacke aus) ist der schlichte Spitzentritt, welcher die Grundlage der gesamten Pedalapplikatur bildet.

Beim trillerartigen Wechsel zweier Nachbartöne mit ⌵ und ⌴ desselben Fusses bleibt der Fuss in seiner Querstellung gegen die Ebene der beiden Schenkel, nur wird abwechselnd die Spitze gestreckt (der Absatz gehoben) und der Absatz gesenkt (die Spitze gehoben). Bei skalenartiger (besonders chromatischer) Fortbewegung in derselben Richtung mit ⌵ und ⌴ desselben Fusses ist die Querstellung des Fusses abwechselnd nach innen und nach aussen gerichtet, sodass die Normalstellung nur bei den Übergängen passiert wird.

the upper third of the pedal-board the lower portion of the body is turned somewhat to the right, when playing on the lower third to the left; the lower part of the legs is then either stretched forward or raised sideways from the knee-joint so far, that the stroke only needs be made straight down. The normal down-stroke of the toe is precisely similar to the normal finger-stroke from the knuckle, and comes by no means from the knee, but only from the ankle; and similarly in passing over or under. The movements in the knee-joint at passing over or under, and also the turning of the foot when playing with the heel, or flat-footed, are exactly parallel to the play of the thumb in turning under or over. In both cases the position of the foot is altered in relation to the plane of thigh and lower leg, in so far as it projects beyond the same more or less on either side. During simple toeing the foot, and the lower and upper leg, all lie in said plane, and the down-stroke is made by reaching out in the direction of an imaginary line continued from the knee-cap over the shin. The change to the heel-stroke brings the heel quickly round over the next key to be struck, and similarly, when a heel-stroke is followed up directly by a toe-stroke, the toe is carried over the next key. Here, as a rule, only a whole-tone interval is to be taken; but thirds can also be played with ⌴ ⌵ or ⌵ ⌴ (provided proper boots are worn):



The heel-stroke is always a stroke with the whole leg, but requires no exertion of strength whatever in the thigh, a simple letting-go of the weight of the leg being sufficient. The toe-stroke after the heel is a combination of stretching the foot from the ankle and slightly *lifting the thigh*. The lightest and prettiest of the three foot-motions (simple toe-stroke, heel-stroke, and toe-stroke after the heel) is the simple toe-stroke, which forms the foundation of all pedalling.

For the trill-like alternation of two neighboring notes with ⌵ and ⌴ of the same foot, the foot retains its diagonal relation to the plane of the lower and upper leg, merely alternating between the toe-stroke (lifting the heel) and the heel-stroke (lifting the toe). In scale-like (particularly chromatic) passages in one direction with ⌵ and ⌴ of the same foot, the diagonal position of the foot alternates between the inward and the outward turn, the normal position being merely traversed during the transition.

Bezüglich des Unter- und Übersetzens ist zu bemerken, dass

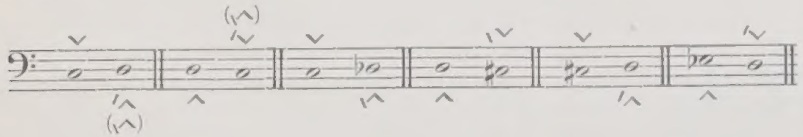
a) bei Untertastenfolgen Übersetzen beinahe ebenso leicht ist wie Untersetzen;

b) bei Obertastenfolgen Übersetzen unmöglich und auch Untersetzen sehr schwer, nur auf weitere Entfernungen (Terz, Quarte, Quinte) ausführbar ist;

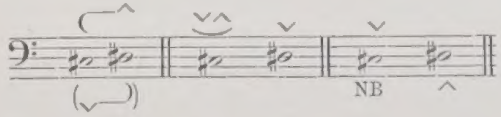
c) auf eine Obertaste, die Untertasten folgt, gern und bequem übergesetzt,

d) auf eine Untertaste, die Obertasten folgt, gern und bequem untergesetzt wird.

Diese Sätze bedürfen wohl kaum der Begründung. Steht z. B. der rechte Fuss mit der Spitze auf *e*, so ist hinter ihm leicht durchzukommen, weil der linke sich mit der Spitze unterm Absatz des rechten fortschieben wird (ohne Streckung, die vielmehr erst im Moment des neuen Anschlags erfolgt); vor ihm ist ebenfalls leicht zu passieren, weil der überzusetzende Fuss stets gestreckter ist als der auf niedergedrückter Taste ruhende, d. h. der Absatz des linken Fusses ist nicht in Gefahr, an den rechten zu stossen und zwar am allerwenigsten, wenn er nach einer Obertaste (*fis*) geht. Steht dagegen der rechte Fuss auf *fis* und der linke soll *g* nehmen, so wird zufolge der vorgestreckten Stellung des rechten Fusses der ohnehin sehr enge Raum vor demselben noch verkleinert, sodass vor ihm der Absatz des linken nicht passieren kann, während hinter ihm die Passage leicht ist, da die grössere Streckung des rechten Fusses den Weg noch freier gemacht hat. Es sind also als normale Grundlagen der Applikatur des Unter- und Übersetzens anzusehen (/∧/∨ untergesetzt, ∧\∨ übergesetzt):



Leider werden die Obertasten von den Orgelbauern meist so kurz gebaut, und ist noch obendrein durch das Vorsatzbrett der Raum vor denselben so versperrt, dass nicht nur das Übersetzen, sondern auch das Untersetzen von Obertaste zu Obertaste kaum möglich ist, weil der auf der Taste befindliche Fuss nicht genügend vorrücken kann, um den anderen dahinter durchzulassen. Auswege für solche Fälle sind das Spiel mehrerer Obertasten mit demselben Fusse (Ballenspiel, s. oben), Fusswechsel auf der Taste (wobei der ablösende Fuss sich stets unter den stehenden schiebt), oder aber das Einsetzen (Schein-Übersetzen, mit Verzicht auf vollständige Bindung):



Folgen einander mehrere Untertasten in gleicher Richtung, so versteht es sich von selbst, dass der Fuss, über welchen übergesetzt wurde, nicht wieder seinerseits übersetzen kann, vielmehr ist die einzig mögliche Form seiner Fortbewegung

In regard to *passing under* and *over* we would observe

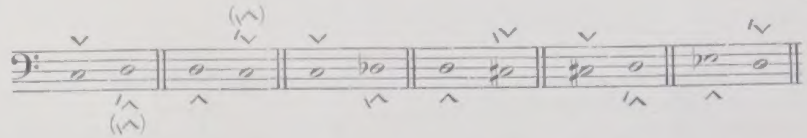
(a) that on the long keys passing over is about as easy as passing under;

(b) that on the short keys passing over is impossible, and passing under very difficult, being feasible only in long skips (third, fourth, fifth);

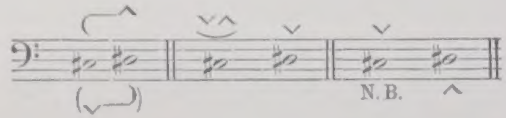
(c) that it is easy, and best, to pass *over* from long keys to a short key,

(d) and to pass *under* from short keys to a long key.

These remarks scarcely need verification. For instance, if the right toe is pressed on *e* it is easy to pass the left foot behind it, because the left toe can slip through under the right heel (without stretching, which is not required till the instant comes for the down-stroke), and it is also easy to pass over it, because the foot passing over is always more stretched than that already pressing down the key, *i. e.* the heel of the left foot is not in danger of striking the other foot, more particularly in case it takes a short key (*f*♯). On the contrary, when the right foot is on *f*♯ and the left is to take *g*, the in any case very narrow space in front of the former is narrowed still more in consequence of the outstretched position of the foot, so that the heel of the left foot can not pass in front of it; whereas it is easy to pass behind it, the right foot leaving still more room to pass because the foot is more stretched. We may therefore consider the normal rules for pedalling, in passing under and over, to be (/∧/∨ = under, ∧\∨ = over):

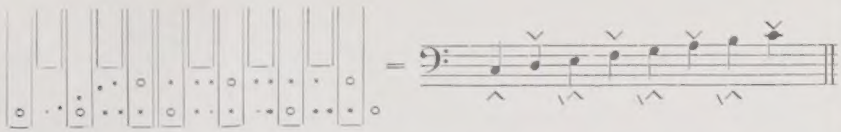


Unfortunately the sharp keys are usually made so short by organ-builders, and besides this the space in front is so much narrowed by the foot-board, that not only the passing over but also the passing under from one short key to another is hardly possible, because the foot holding a key cannot slide forward far enough to let the other pass behind it. Expedients in such cases are, playing several short keys with the same foot (*use of sole;* comp. above); *shifting feet* on key (in which the foot taking is always passed under the one holding); and the *apparent* passing over (in which a complete *legato* is renounced):



When several short keys follow each other in one direction, it is self-evident that the foot to be passed over cannot in its turn pass over the other; the

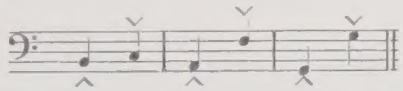
das Dahinter-weg-ziehen, sodass fortgesetzt demselben Fusse die Rolle des Übersetzens zufällt:



Sowohl bei diesem weiteren Übersetzen des linken Fusses als bei dem Dahinter-weg-ziehen des rechten ändert sich die Fusshaltung nicht, wenigstens nur in soweit, als die Wegbewegung von der Mitte der Klaviatur eine leichte Veränderung der Beinstellung mit sich bringt (s. oben). Dabei bleibt gern der Fuss der Seite hinten, auf welcher die Tastenfolge liegt (in der linken Pedalhälfte der linke, in der rechten der rechte), weil eben beim Spiel im oberen Teile der Pedalklaviatur der Körper etwas nach rechts gewendet, also der rechte Fuss ohnehin etwas weiter hinten befindlich ist, und links (unten) ebenso der linke.

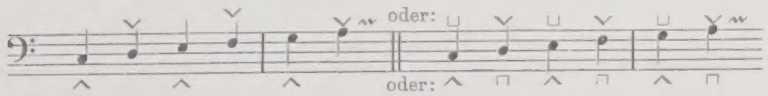
Als Grundregeln der Fussapplikatur ergeben sich hiernach die folgenden:

1. Geknickte Gänge (Zickzack): von je zwei Tönen spielt der linke Fuss den tieferen, der rechte den höheren:

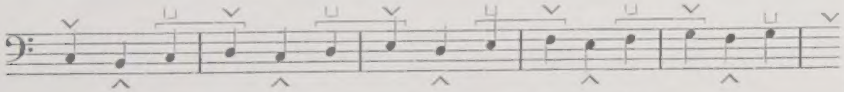


Figuren solcher Konstruktion heissen recht eigentlich pedalmässige und sind daher charakteristisch für alle Orgelmusik.

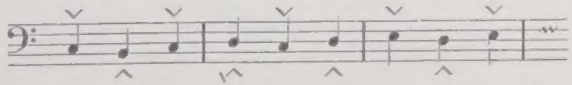
2. Geradlinig fortlaufende Gänge (Skalen) sind nur spielbar, wenn entweder das Über-(Unter-)setzen oder das Hackenspiel zu Hülfe genommen wird:



3. fortlaufende, aber regelmässig und schnell zurückgreifende Gänge sind leichter mit Hülfe des Hackenspiels als mit Hülfe des Untersetzens:

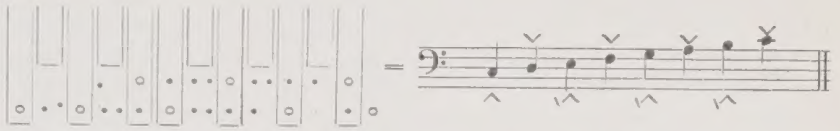


schwerer:



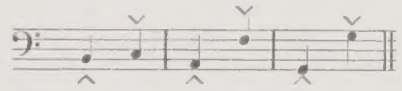
4. Obertasten werden mit der Fussspitze genommen; wo ihrer zwei oder drei für denselben Fuss folgen, rückt der Ballen nach, um die nächste Taste mit der Spitze zu erreichen. Sehr wichtig ist für die sichere Ausführung

only possible mode for its progression is to *slip away backward,* so that one foot only is employed in passing over:

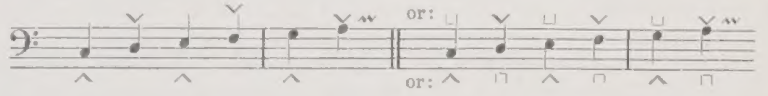


Neither by this continuous passing over of the left foot, nor by the backward slide of the right, is the direction of the feet changed, except in so far as the drawing away from the middle of the pedal-board induces a trifling change in the position of the legs (see above). *Here that foot, on whose side of the pedal-board the series of tones lies, is best kept behind (on the left half of the pedals the left foot, on the right half the right);* just because, when playing on the upper part of the pedal-board, the body is turned somewhat to the right, the right foot thus being naturally slightly further to the rear; and conversely the left, when playing low down.

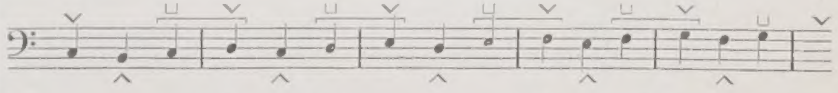
Deduced from the foregoing, the chief rules for pedalling are as follows:

1. *Skipping or zigzag passages;* of each pair of notes the left foot takes the lower, the right the upper:

Figures so written are very properly called true pedal passages, and are therefore characteristic of all organ-music.

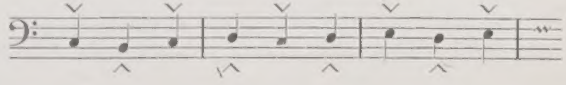
2. *Straight runs of consecutive notes (scales)* can only be played either by passing one foot over (or under) the other, or by "toeing and heeling".



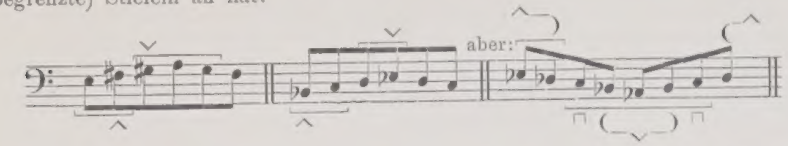
3. *Continuous passages, with regular and rapid retroversion,* are more easily played by toeing and heeling than by passing under:

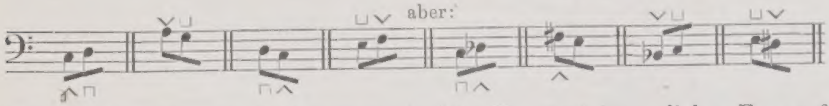


more difficult:

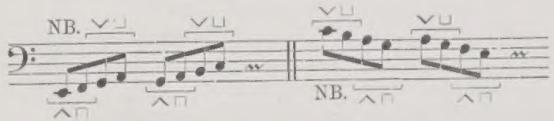


4. *Short keys are taken with the toe;* in a series of two or three such for the same foot the sole must slide forward in order to reach the next key with the toe. It is highly important for a ready execution of this

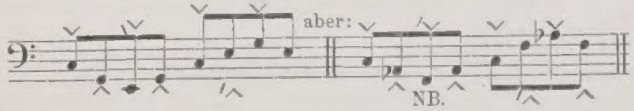
dieser Manipulation, dass der Spieler gute (nicht überstehende, sondern genau begrenzte) Stiefeln an hat:

5. Die normale Fussstellung ist auswärts, daher tritt beim Hackenspiel links aufwärts, rechts abwärts die Spitze an und umgekehrt links abwärts und rechts aufwärts die Hacke, sofern nicht Obertasten ein Anderes bedingen:



Nur für die äussersten Entfernungen (rechter Fuss auf C—c, linker Fuss auf d^1—d) ist die umgekehrte Ordnung vorzuziehen:



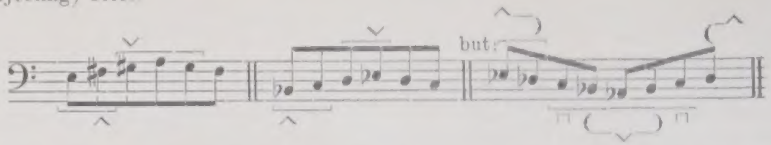
6. Jeder Fuss behält auf seiner Seite (rechts der rechte, links der linke) gern seine bequemste Stellung (spielt hinten) und überlässt dem anderen die Mühsale des Übersetzens (Obertastenspiel etc.); es hat das den Sinn, dass nach Möglichkeit die Streckung beider Füsse vermieden wird, welche erforderlich sein muss, sobald links der linke und rechts der rechte Fuss vorn spielt. Leider ist dies sehr vernünftige und einleuchtende Prinzip nicht immer konsequent durchführbar, besonders wenn aus der einen in die andere Hälfte der Pedalklaviatur übergegangen wird:

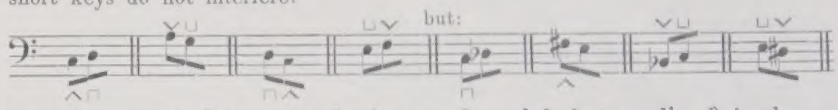


Hier bei NB. zwingen die Obertasten vom Prinzip abzugehen.

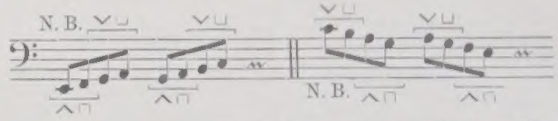
II. Manualübungen.

Die Orgeltechnik unterscheidet sich von der Klaviertechnik besonders scharf darin, dass die Anschlagsstärke gänzlich ohne Einfluss auf die Tonstärke ist. Daraus entsteht für den Klavierspieler zunächst ein Gefühl der Ohnmacht und Abhängigkeit, das gar nicht so schnell überwunden wird. Der innige Rapport zwischen der Art, wie er die Taste anfasst und der Qualität

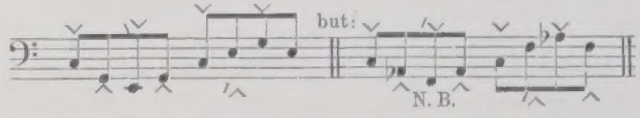
manœuvre that the player should wear boots having moderately broad (*not* projecting) soles.

5. *The feet normally point outward;* consequently in toeing and heeling the right foot begins with the toe, the left with the heel, in descending; whereas in ascending the right begins with the heel, the left with the toe, whenever short keys do not interfere:



Only for extreme distances (right foot on C—c, left foot on d^1—d) is the reverse order preferable:



6. *Either foot does well to retain its most convenient position (play behind) on its own side* (right for right foot, left for left), leaving to the other the difficulties of passing over (playing on short keys, etc.); and for the reason, that *where possible the stretching of both feet should be avoided,* which would be necessary if the left foot played in front on the left side, or the right foot on the right side. Unhappily, this most sensible and obvious principle cannot always be consistently applied, particularly when passing over from one half of the pedal-board to the other:

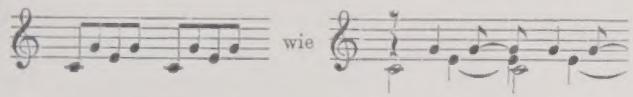


At N. B. the short keys force a departure from this principle.

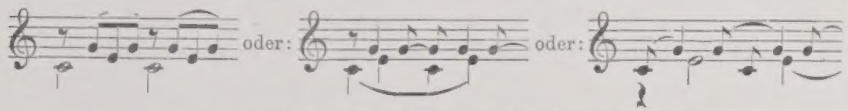
II. Manual Exercises.

Organ technique differs most sharply from pianoforte technique in this, that the power of touch has no influence whatever upon the power of tone. Hence the pianoforte-player is at first overcome by a feeling of impotence and dependence which it is not easy to conquer. The intimate connection between the manner of touching the key, and the quality of tone, has become so nearly a matter of

des Tones ist dem einigermassen auf dem Klavier vorgebildeten so sehr Bedürfnissache geworden, dass er ihn schmerzlich vermisst. Andererseits leistet ihm aber die Orgel in dem ungeschwächten Fortklingen des Tones etwas Neues, das er auf dem Klavier nie erreichen kann und stellt ihm durch den erbarmungslos strengen Anschluss der Tondauer an die Dauer des Tastendrucks soviel neue Probleme, dass sein Interesse in ganz anderer Richtung beschäftigt wird. Während z. B. auf dem Klaviere stimmige Brechungen sich ohne Weiteres zu akkordischen Wirkungen verbinden:



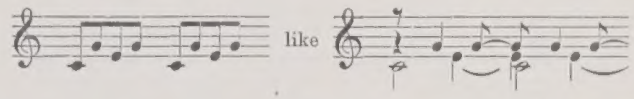
giebt die Orgel jede dieser beiden Formen streng wie sie geschrieben und gespielt wird und daneben ist noch manches andere möglich, z. B.:



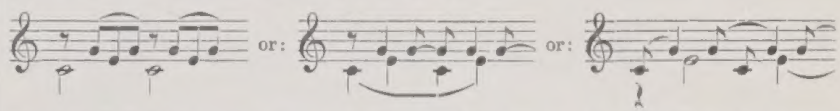
u. s. w. u. s. w. Die Artikulation der Orgel ist also eine viel genauere und schärfere. Der Ton erlischt sofort, sobald der Finger die Taste verlässt; es giebt also nicht wie beim Klavier einen besonderen Staccato-Effekt durch besonderen Staccato-Anschlag, sondern das Staccato ist da, sobald rechtzeitig abgesetzt wird. Dennoch würde man fehlgehen, wollte man die verschiedenen fürs Klavierspiel erforderlichen Anschlagsarten als fürs Orgelspiel entbehrlich und zwecklos ansehen und etwa mit der ruhigen Bewegungsart des Normalanschlags allein auskommen zu können glauben; denn man lässt dabei ganz ausser Rechnung, wie sehr der Schwung, welchen das Abstossen und Hinschnellen des Staccato-Anschlags, des Abzugs und verwandter Bewegungsarten giebt, der Geläufigkeit des Spiels zu Gute kommt. Selbst der Attacca-Ansatz für bestimmte Einsätze voller Harmonien oder auch nur einzelner Töne, besonders bei kräftiger Registrierung, ist nicht ganz überflüssig; auch wo er nicht dazu beiträgt, die Präzision der Ansprache zu befördern, enthält er doch ein ethisches Moment, das nicht gering zu achten ist: die Illusion, dass die Tongebung vom Willen des Spielers abhängt, muss man diesem wohl gönnen. Gänzlich zu verwerfen ist natürlich ein Dreinhauen, wie es das vollgriffige Fortissimo des Pianoforte gelegentlich erfordert, mit starker Armhebung und mächtigem Druck des ganzen Arms; vielmehr wird sich der Organist begnügen, seine Finger energisch mit Willenskraft zu füllen: das aber ist ihm moralisch unentbehrlich, wenn sein Spiel Leben und Ausdruck bekommen soll.

Die Frage, ob ausdrucksvolles Spiel auf der Orgel überhaupt möglich ist, muss unbedingt bejaht werden. Zwar fehlt ja dem Instrument das eine der beiden Hauptmittel des Ausdrucks: die dynamische Schattierung. Alle Versuche, der Orgel ein wirkliches crescendo und decrescendo im Kleinen zu ermöglichen, sind bisher gescheitert und werden wohl auch künftig scheitern; Schwellungen für grössere Strecken (wenigstens von mehreren Takten) sind ja möglich, wenigstens für die Physharmonikastimmen im Schwellkasten, und auch

necessity to the fairly-formed pianist, that he misses it grievously. On the other hand, the organ provides him with a novelty in the *undiminished sounding-on* of the tones, which he can never obtain on the piano, and sets him so many new problems by the *pitilessly strict dependence of the tone-value upon the pressure on the keys,* that his attention is occupied in an entirely different direction. For instance, while on the piano broken chords combine without difficulty to give the effect of chords:



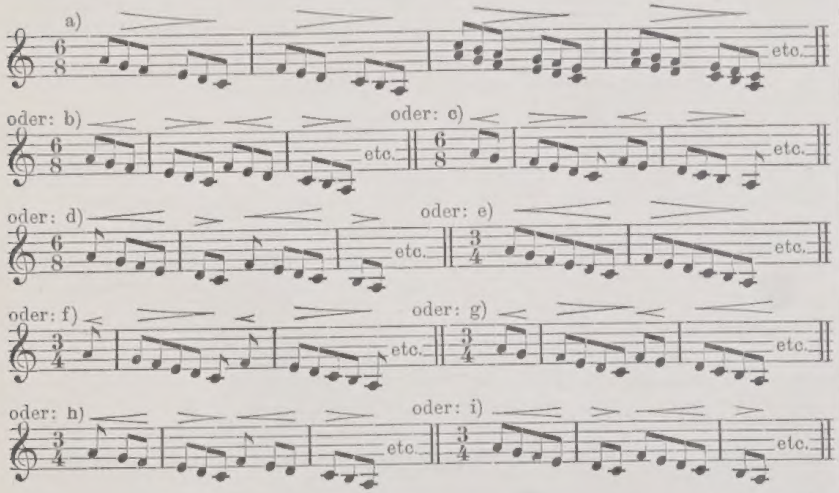
the organ renders these two forms precisely as they are written and played, besides which many others are practicable, *e. g.*



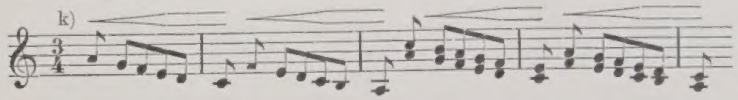
etc., etc. *Articulation* on the organ is therefore much exacter and sharper. The tone ceases instantly when the finger leaves the key, consequently a special *staccato* effect cannot be obtained, as on the piano, by a special *staccato* touch, but the *staccato* comes from lifting the finger at the right time. *Nevertheless, it would be wrong to regard the various modes of touch demanded by pianoforte playing as superfluous and useless for the organ,* or to imagine that the tranquil movement peculiar to the normal touch is in itself sufficient; for then one would quite leave out of account, how important for the fluency of execution is the energy gained through the vigorous down-stroke and rapid lift of the *staccato* touch, by the *portamento,* and other related modes of movement. Even the *attacca* style of taking certain full entering harmonies, or merely single tones, particularly with full registration, is not quite superfluous; even where it does not aid in furthering the precision of speaking, it still contains an ethical factor which ought not to be slighted — the illusion, that the power of tone depends upon the player's will, may well be allowed him. Of course a ponderous attack, such as a full-chord *fortissimo* on the piano occasionally demands, with a high lifting of the arms and heavy stroke with their whole weight, is utterly to be condemned; the organist should rather be content energetically to endow his fingers with will-power, and that is morally indispensable if his playing shall have life and expression.

The question, whether *expressive playing* is in any event possible on the organ, must be answered unhesitatingly in the affirmative. True, the instrument lacks one of the two chief means of expression — *dynamic shading.* All attempts at attaining a true *crescendo* and *decrescendo* within a small compass on the organ have failed hitherto, and are likely to fail in future; *crescendi* in longer passages (of at least several measures) are already practicable, at all events with the reed-stops in the swell-box; the gradual drawing of more and

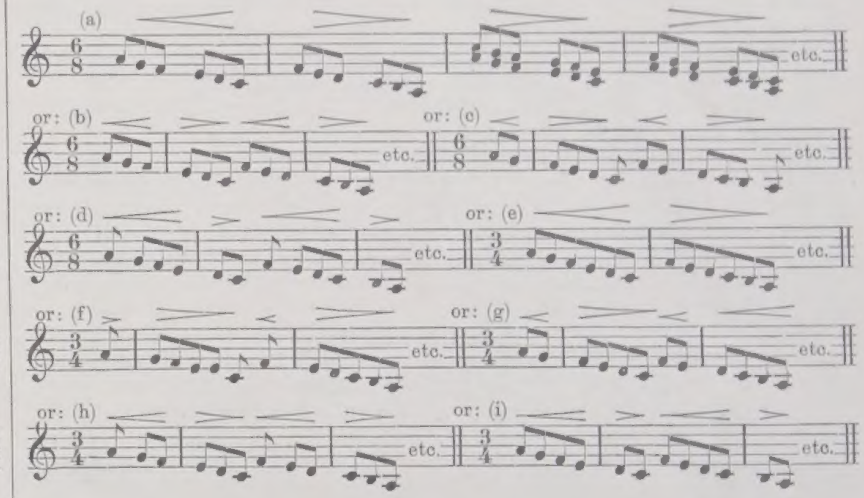
das allmähliche Anziehen von immer mehr Registern zur Herstellung gewaltiger Steigerungen der Tonfülle bis zum Fortissimo des vollen Werkes vermittelst der Crescendo-Walze ist eine schätzenswerte Errungenschaft der Neuzeit (die aber freilich den Organisten ganz entwöhnt, nach eigenem Ermessen verschiedenartige Steigerungen zu machen): ganz unmöglich ist und bleibt aber doch die dynamische Abstufung im Kleinsten, im Motiv. Wäre die Dynamik das einzige Ausdrucksmittel, so würde es z. B. unmöglich sein, den Anfang des 2. Satzes von J. S. Bachs *A* moll-Orgelkonzert dem Hörer direkt so verständlich zu machen, dass er wüsste, ob gemeint ist:

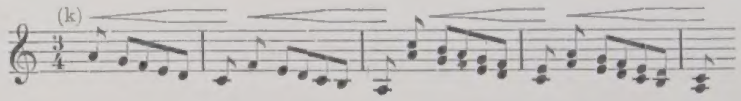


Da es unmöglich ist, die einzelnen Töne stärker hervorzuheben oder Schwellungen zu machen, welche den hier übergeschriebenen < und > entsprächen, so könnte nichts den Hörer verhindern, die eine oder die andere der notierten Formen zu verstehen, wenn die Abstufung der Dynamik das einzige Mittel wäre, auszudrücken, was der Komponist geschrieben. Denn die nächste Aufgabe des ausdrucksvollen Vortrags — nicht nur beim Orgelspiel, sondern überall — ist ja nicht, überschwängliches Gefühl hineinzulegen, sondern vor allem erst: deutlich zu machen, klar auszudrücken, was der Komponist geschrieben hat. Nun hat Bach von den obigen 9 Lesarten keine geschrieben, sie sind alle falsch; welches Mittel hat der Organist, die allein richtige authentische zehnte auszudrücken, nämlich:



Das einzige, von allen guten Musikern instinktiv mehr oder minder richtig gehandhabte Ausdrucksmittel, das dem Organisten zu Gebote steht, ist die

more stops (by aid of the *crescendo* coupler) for the production of imposing augmentations in the body of tone up to the *fortissimo* of the full organ, is a valuable modern invention (which, however, quite disaccustoms the organist from bringing out *variety* in *crescendi* according to his own judgment). But still it is and will be impossible to affect the dynamic shading *in the smallest compass, in the motive.* If dynamics were the sole means of expression, it would be impossible for instance to render the opening of the 2nd movement of J. S. Bach's *A*-minor Organ Concerto so directly intelligible to the hearer, that he should know whether we meant:

It being impossible to render individual tones more prominent, or to effect swells corresponding to the < and > overwritten above, nothing would hinder the listener from understanding any one of the above-noted forms, if dynamic shading were the sole means of expressing what the composer wrote. For the chief concern of an expressive rendering—not in organ-playing alone, but in all music—is not to endow it with extravagant feeling, but first and foremost *to make distinct, to express clearly*, what the composer has written. Now, Bach did not write one of the above 9 readings, they *all* are wrong; what means has the organist of expressing the one right and authentic tenth? *i. e.*

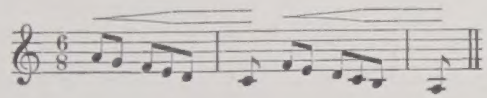


The only means of expression at the organist's disposal, instinctively employed more or less correctly by all good musicians, is the *agogic shading,*

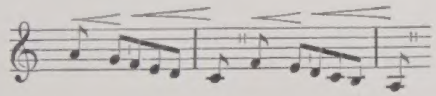
Agogik, die Abstufung der Temponahme, von der nur leider die Lehrbücher nichts wissen! Wie in Riemanns „Musikalischer Dynamik und Agogik" (Hamburg, bei D. Rahter, 1884) zuerst ausführlich nachgewiesen, gehen Dynamik und Agogik im allgemeinen Hand in Hand, und es ist daher eine Mit-Stellvertretung der Agogik für die Dynamik eine Möglichkeit, mit welcher der Organist in grossem Massstabe rechnen muss. An die Stelle der dynamischen Studien, welchen in Riemanns „Technischen Vorstudien" (Vergleichende Klavierschule III, 2. Heft) ein breiter Raum gegeben, haben daher beim Orgelspiel ausführliche agogische Studien zu treten, d. h. Übungen in der Verdeutlichung der Lagen der Motive im Takt, vermittelst der Dehnung und Beschleunigung der Werte. Es gilt dabei hauptsächlich, sich hineinzuhören und hineinzufühlen. Das für den Vortrag massgebende Prinzip ist einfach zu formulieren und leicht zu begreifen, nämlich:

Zunahme der Bewegungsgeschwindigkeit bis zum Schwerpunkt,
Dehnung der auf den Schwerpunkt fallenden Note,
Abnahme der Dehnung vom Schwerpunkt zum Ende.

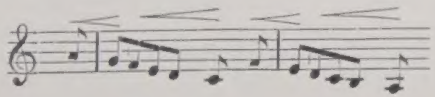
Um also den obigen Bach'schen Anfang (k) von den falschen Lesarten bei e—i zu unterscheiden, genügt es, die letzte Note des Motivs (die zugleich den Schwerpunkt bildet) etwas reichlich zu bemessen und den Auftakt (die fünf Achtel vorm Taktstrich) etwas stringendo zu nehmen. Aber diese Vortragsweise schliesst noch nicht aus, dass der $^{3}/_{4}$-Takt mit dem $^{6}/_{8}$-Takt verwechselt, d. h. dass gehört wird, wie hier notiert ist:



Gilt es in Fällen, wie diesem, wo keine stützenden harmonischen Stimmen die Auffassung leiten, ein Missverstehen zu verhüten, so ist es notwendig, wenigstens durch einen oder zwei Takte die Gliederung noch weiter ins Kleine zu verfolgen und das Verhältnis von leicht und schwer zwischen den Achteln aufzuweisen, also diejenigen Achtel etwas zu dehnen, welche auf die Einsatzmomente der Zählzeiten fallen; doch genügt es, wenn die Dreiteiligkeit durch Dehnung eines dieser Achtel angedeutet wird (Dehnung des zweiten Achtels, angedeutet durch das Lesezeichen [ˈ] hinter der Note):



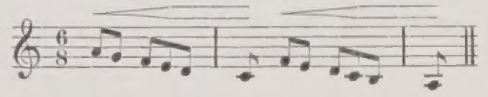
Natürlich muss diese hülfsweise Dehnung noch geringer sein, als die der Schwerpunktnote des Taktmotivs (bei ˈˈ), weil sonst leicht das neue Missverständnis:



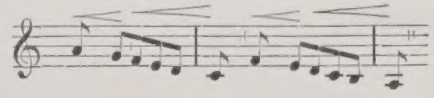
the modification of the rate of speed, or tempo, whereof the text-books make no mention. As first proved in detail by Riemann's "Musikalische Dynamik und Agogik" (Hamburg, D. Rahter, 1884), dynamics and agogics generally go hand in hand, consequently the assumption of both rôles by agogics alone is a possibility with which the organist must reckon on a large scale. In place of the Dynamic Studies, to which so much space is given in Riemann's "Technische Vorstudien" (Vergleichende Klavierschule III, Part 2), extended agogical studies must be taken up by the organ-player, *i. e.* exercises *in marking the place of motives in the rhythm by means of increasing and diminishing the note-values.* The main thing is, to train the ear and the musical sense to delicate perception. The decisive principle for the execution may be formulated simply and comprehended easily; it is:

Increasing in rate of speed up to the stress-point;
Prolonging the note falling on the stress-point;
Diminishing the prolongation from the stress-point to the end.

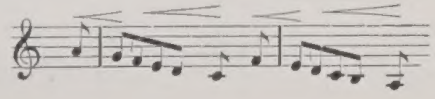
Thus, to distinguish the above opening according to Bach (k) from the incorrect readings under a—i, it suffices slightly to prolong the value of the last note of the motive (which likewise forms the stress-point), and to take the *Auftakt* (anacrusis, initial arsis, *i. e.* the five eighth-notes before the bar) somewhat *stringendo.* But this mode of execution does not exclude a confounding of the $^{3}/_{4}$ time with $^{6}/_{8}$ time, *i. e.* that the listener may hear, as noted below:



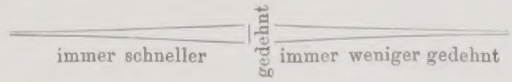
If a misunderstanding is to be prevented in cases like this, where no supporting harmonic parts second the comprehension, it becomes necessary *to pursue the articulation yet more into detail,* at least through one or two measures, and to exhibit the *relation of light and heavy* between the eighth-notes, by *slightly prolonging those eighth-notes which coincide with the entrance of the beats;* but it is sufficient to mark the tripartite time by prolonging *one* of these eighth-notes (prolongation of the second eighth-note, indicated by the reading-mark or *guide* [ˈ] after the note):



Of course this auxiliary prolongation must be still slighter than that of the stress-point of the measure-motive (at ˈˈ), for otherwise a new misunderstanding:



(zum Anschlussmotiv ausgebildete weibliche Endung) entstehen würde. Wo solche Unterscheidung von Bedeutung ist, haben wir daher in den agogischen Studien ausser den einfachen auch doppelte und dreifache agogische Accente übergeschrieben (˄ ˄˄ ˄˄˄) Die übergeschriebenen crescendo-, resp. diminuendo-Zeichen gelten bei den agogischen Studien als Vorschriften der Beschleunigung (<), und des Nachlassens der Dehnung (>). Die Definition in der „Dynamik und Agogik", dass weibliche Endungen ritardando zu spielen seien, ist nicht ganz korrekt und muss dahin berichtigt werden, dass die weibliche Endung aus der Dehnung wieder zur schlichten Geltung allmählich zurückkehrt, also:

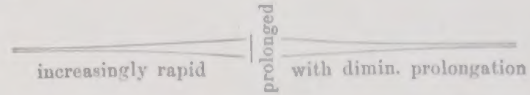


Die Hülfsdehnung des auf eine Zählzeit fallenden Unterteilungswertes (oben des *g* und *e*) unterbricht natürlich das Hinwachsen auf den Schwerpunkt des Motivs, ist daher im weiteren Verlauf, sobald die Taktart klar gestellt ist, von Übel, weil das Zustandekommen grösserer Züge verhindernd. Treten doch schliesslich auch mehrere Takte zu engerer Einheit zusammen und fordern gebieterisch durchgehende Schattierung des Tempo!

Die Wichtigkeit der agogischen Studien glauben wir hiermit genügend betont zu haben; es würde nicht nur den dieser Arbeit bestimmten Raum weit überschreiten, sondern überhaupt ausserhalb von deren Ziel liegen, wenn wir die Konsequenzen der Phrasierungslehre für das Orgelspiel zusammenhängend entwickeln wollten. Zur Gewinnung einer soliden technischen Grundlage wird das Gesagte in Verbindung mit den praktischen Übungen ausreichen; die allgemeine Belehrung über das Wesen des Rhythmus und der Phrasierung wie der gesamten musikalischen Formgebung wird man eben nicht hier suchen: wir verweisen auf Riemanns „Dynamik und Agogik" und den „Katechismus der Kompositionslehre" (Leipzig, bei Max Hesse).

Die Übungen mit zwei und mehr selbständig geführten Stimmen in einer Hand mögen durch die reichere Auswahl in Riemanns „Technischen Vorstudien für das polyphone (Klavier-)Spiel" (Leipzig, Steingräber) ergänzt werden — es schien uns nicht geboten, dieselben hier zu reproduzieren, zumal der Preis jenes Heftchens ein billiger ist. Allerdings ist dazu zu bemerken, dass das Scheinlegato auf der Orgel viel schwerer zu erzielen ist, als auf dem Klaviere. Denn da das Ansprechen der Pfeife immer mehr Zeit in Anspruch nimmt, als das der Saite, so wird naturgemäss beim Orgelspiel die unvermeidliche Übergangslücke grösser und bemerklicher als beim Klavier. Wie schon oben bemerkt, muss Orgel-Legato gegenüber Klavier-Legato nach Seite von Legatissimo hin reichlicher bemessen werden, d. h. der Anschlag muss recht schnell geschehen, das Ablösen aber behutsamer, einmal, um das Klappen der Ventile nicht auffällig werden zu lassen, zweitens aber, damit der alte Ton nicht eher erlischt, als bis der neue anspricht. Auch vergesse man nicht, dass die Orgeltasten so lange fest niedergedrückt gehalten werden müssen, als sie klingen sollen, da ein Lüften derselben das Ventil mehr oder weniger wieder zugehen lässt (wenn auch bei vielen neueren Orgeln die Mechanik so vervoll-

(feminine ending extended to an annexed motive) might easily arise. Where such a distinction is of importance, we have added in the agogical studies, besides a simple agogical accent, a double and triple one (˄ ˄˄ ˄˄˄). In these agogical studies the overwritten *crescendo* and *diminuendo* signs stand respectively for directions for *acceleration* (<), and for *diminishing prolongation* (>). The direction in "Dynamik und Agogik", that feminine endings are to be played *ritardando*, is not quite correct, and must be amended in the sense, *that the feminine termination gradually reverts from the prolongation to the regular time-value*, thus:



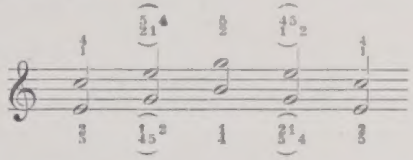
The auxiliary prolongation of a rhythmical subdivision falling on a beat (as *g* and *e* above) naturally interrupts the steady rise to the stress-point of the motive, and would therefore be obstructive further on, as soon as the measure is clearly marked, because hindering the development of broad passages. For at length several measures unite in a closer union, and imperatively demand an all-pervading modification of the tempo!

The importance of agogical studies would appear to be sufficiently emphasized here; it would not only overstep the bounds prescribed for this work, but lie altogether beyond its scope, should we attempt a connected explanation of the application of the science of phrasing to organ-playing. The above observations, in connection with practical exercises, will suffice for obtaining a solid technical foundation; no one will seek general information here concerning the nature of rhythm and phrasing, or the universal science of musical form. We refer the pupil to Riemann's "Dynamik und Agogik", and the "Katechismus der Kompositionslehre" (Leipzig, Max Hesse; London, Augener & Co.).

The exercises with two or more independent parts in one hand may be supplemented by the more copious selection in Riemann's "Technical studies for polyphonic playing" (Leipzig, Steingraeber) — it seemed hardly necessary to reprint them here, especially as the price of the little work is very cheap. True, we must add, that the *apparent legato is far more difficult to produce on the organ than on the pianoforte.* For, as a pipe never answers as readily as a string, the unavoidable transitional gap is naturally greater and more perceptible on the organ than on the pianoforte. As before remarked, the *organ-legato* must, in comparison with the *piano-legato*, lean more to the side of the *legatissimo, i. e.* the down-stroke must be very rapid, but the lifting of the key more cautious; firstly, to prevent the click of the valves from becoming too audible, secondly, to allow the new tone time to speak when the old tone just ceases. Neither should one forget, that the organ-keys must be kept firmly pressed down as long as they are to sound, because a slight lifting of the same allows a partial closing of the valves (although in many new organs the mechanism is so perfected, that this caution is no longer absolutely essential). It is obvious, *that the organist must make freer use of the finger-shift*

kommnet ist, dass diese Vorsicht nicht mehr unbedingt erforderlich ist). Es leuchtet ein, dass darum der Orgelspieler mehr als der Klavierspieler om Fingeraustausch auf liegender Taste Gebrauch machen und dass er sich in wirklichem (gebundenem) Übersetzen des vierten und dritten über den fünften (und vierten) und dem wirklichen (gebundenen) Untersetzen des fünften unter den vierten und dritten Finger eine erhebliche Fertigkeit erwerben muss.

Bezüglich des Fingerwechsels auf Doppelgriffen erinnern wir daran („Technische Vorstudien für das polyphone Spiel", S. 29), dass die Finger anfangend vom Daumen gewechselt werden müssen, wenn die Hand nach der Kleinfingerseite hin Freiheit braucht und umgekehrt vom kleinen Finger an, wenn die Daumenseite frei werden soll:

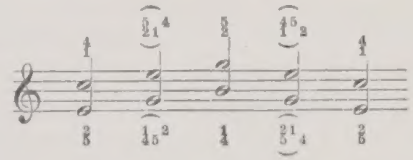


Um die Hände für das Spiel auf zwei Manualen zugleich (beim Trio) gut vorzuschulen, ist es nötig, die technischen Übungen nicht nur auf dem Hauptmanual, sondern bald auf diesem, bald auf dem zweiten Manual, resp. wo ihrer drei sind, auch auf dem dritten zu machen. Schon die veränderte Entfernung vom Spieler macht eigenartige Schwierigkeiten, die wachsen, wenn jede Hand auf einem anderen Klaviere beschäftigt ist, die verschiedenen Entfernungen also zugleich zu berücksichtigen sind. Schliesslich führt jedoch Übung dahin, dass selbst schnelles Wechseln der Manuale und zwar meist nur mit einer Hand, während die andere später nachkommt, wie in N 134, leicht und sicher ausgeführt wird. Als zweite Vorstufe fürs zweimanualige Spiel dienen diejenigen Übungen der Abteilung K, welche nicht eine mittlere Stimme zwischen beide Hände verteilen; an den wenigen speziell für zwei Manuale gegebenen Übungen der Abteilung K sieht man leicht, wie solche weitere Nutzanwendung zu machen ist.

Hiermit mögen unsere einleitenden Bemerkungen abgeschlossen sein. Für die höhere Ausbildung des Organisten, insbesondere für die Erlangung von Routine im Wechsel der Registrierung während des Spiels, für die Benutzung der Kollektiv- oder Kombinations-Züge (resp. -Tritte), für die Regierung des Jalousieschwellers u. s. f., müssen wir hier auf spezielle Anleitung und Aufnahme von Übungsmaterialien verzichten. Diese zweite Hälfte der technischen Ausbildung wird am besten beim Studium von wirklichen Kompositionen gewonnen, bei denen das ästhetische Bedürfnis in jedem Falle die technische Ausführung erleichtern wird. Der leitenden Aufsicht eines Lehrers ist dabei natürlich noch weniger zu entraten, als bei unseren rein mechanischen Vorübungen.

on keys to be held down than the pianist, and that he must attain a high degree of skill in the real (legato) passing the third and fourth fingers over the fifth (and fourth), and the real (legato) passing of the fifth under the third and fourth fingers.

Regarding the finger-shift on paired notes we would call to mind ("Technical studies for polyphonic playing", page 29), that the fingers must be shifted beginning with the thumb when the hand requires liberty towards the little-finger side, and beginning with the little finger when the thumb side is to be left at liberty:



To train the hands well for playing on two manuals at once (in Trios) it is needful to perform the exercises *not only on the Great manual,* but now on this, now on the second manual, or, where there are three manuals, on the third as well. The mere alteration in distance from the player gives rise to peculiar difficulties, which increase *when each hand is occupied on a separate manual,* so that the varying distances have to be considered *together.* However, practice will in the end render even a rapid change of manuals, when one hand usually takes the new manual alone, leaving the other hand to follow (as in N 134), easy and sure of execution. As the second preliminary step for two-manual playing those exercises in Section K will serve, which have no third part divided between both hands; one can easily see, from the few exercises especially for two manuals given in Section K, how such further application is to be made.

Herewith we close our introductory remarks. For the organist's higher development, especially for gaining routine in *changes of registration* during play, for the *use of couplers and combination-stops or pistons (composition-pedals),* for the *government of the swell-pedal,* etc., we must here dispense with special directions and the admission of studies for practice. This second half of the technical training is best obtained through the *study of actual compositions,* in which the *æsthetic requirements will in every case facilitate the technical execution.* The guidance of a teacher can here, of course, be still less dispensed with than for our merely mechanical preliminary exercises.

Erklärung der Applikaturzeichen.

- = rechte Fussspitze (über der Note).
- = linke Fussspitze (unter der Note).
- = rechte Hacke (über der Note).
- = linke Hacke (unter der Note).
- = der rechte Fuss tritt, der linke wird nachgezogen (über der Note).
- = der linke Fuss tritt, der rechte wird nachgezogen.(unt. d. N.)
- = mehrere Töne nach einander mit Spitze und Hacke des rechten Fusses (über der Note).
- = mehrere Töne nach einander mit Spitze und Hacke des linken Fusses (unter der Note).
- = rechter Fuss von der Spitze zum Ballen (zwei Töne).
- = rechter Fuss vom Ballen zur Spitze (zwei Töne).
- = linker Fuss von der Spitze zum Ballen (zwei Töne).
- = linker Fuss vom Ballen zur Spitze (zwei Töne).
- = rechter Fuss: Ballen-Spitze-Ballen (drei Töne).
- = linker Fuss: Ballen-Spitze-Ballen (drei Töne).
- = der rechte Fuss setzt über (über der Note).
- = der rechte Fuss setzt unter (über der Note).
- = der linke Fuss setzt unter (unter der Note).
- = der linke Fuss setzt über (unter der Note).
- = rechte Spitze tritt, Hacke wird nachgezogen (über der Note).
- = linke Spitze tritt, Hacke wird nachgezogen (unter der Note).

Explanation of Marks for Pedalling.

- = *right toe (over the note).*
- = *left toe (under the note).*
- = *right heel (over the note).*
- = *left heel (under the note).*
- = *right foot takes note, and is replaced by left (over the note).*
- = *left foot takes note, and is replaced by right (under the note).*
- = *sereral tones in succession with right foot alone by toeing and heeling (over the notes).*
- = *sereral tones in succession with left foot by toeing and heeling (under the notes).*
- = *right foot slides from toe to sole (two tones).*
- = *right foot slides from sole to toe (two tones).*
- = *left foot slides from toe to sole (two tones).*
- = *left foot slides from sole to toe (two tones).*
- = *right foot, sole-toe-sole (three tones).*
- = *left foot, sole-toe-sole (three tones).*
- = *right foot passes over left (over the note).*
- = *right foot passes under left (over the note).*
- = *left foot passes under right (under the note).*
- = *left foot passes over right (under the note).*
- = *right toe takes note, right heel replaces it (over the note).*
- = *left toe takes note, left heel replaces it (under the note).*

I. Pedal-Übungen.

(nicht herunter sehen!)

A. Die Füsse von Ton zu Ton abwechselnd, ohne Untersetzen.

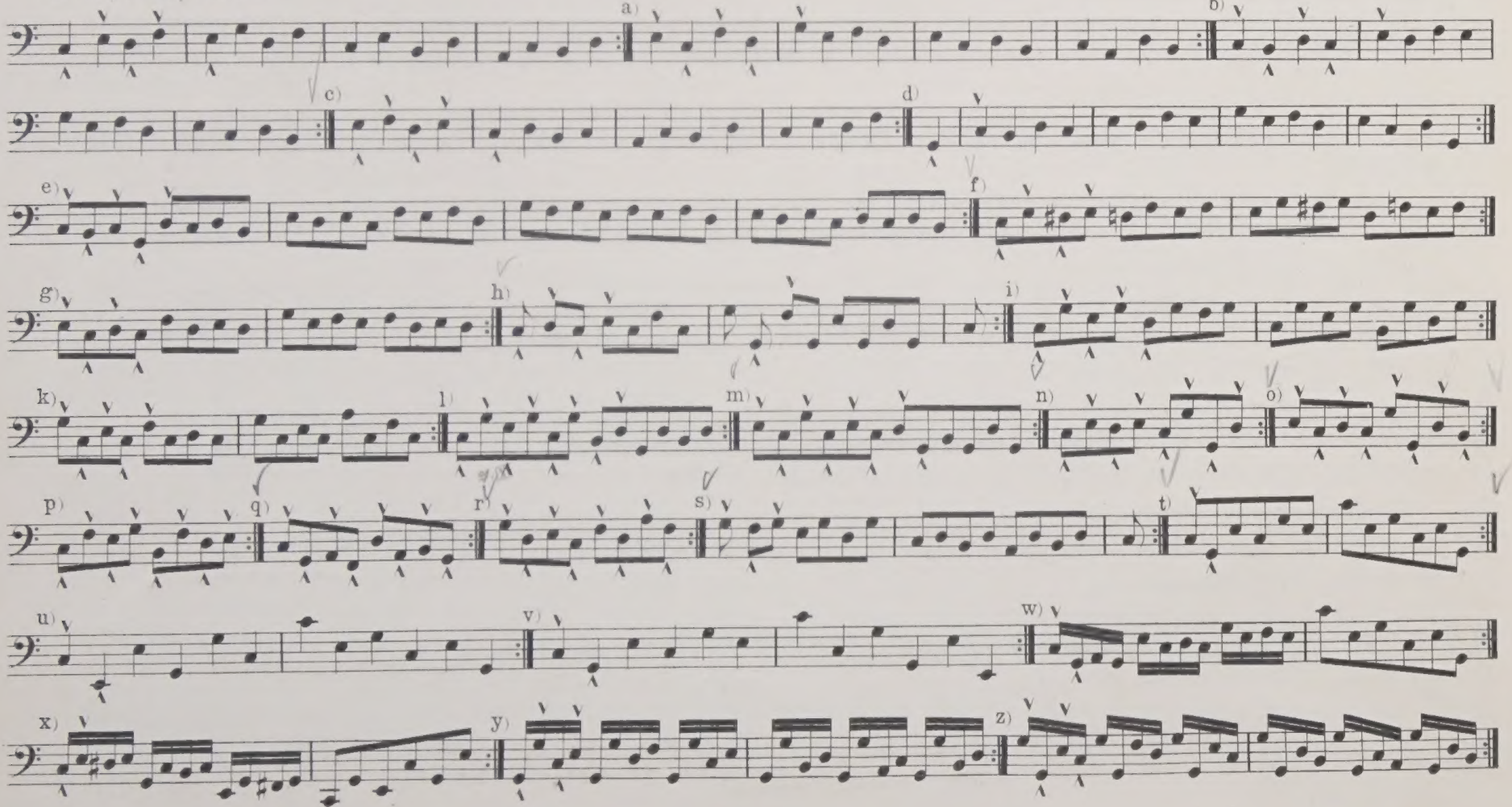
1. Ebenso in Des dur, D dur, Es dur, E dur, F dur, H dur, B dur, A dur, As dur, G dur, Fis dur.

I. Pedal Exercises.

(do not look at the feet!)

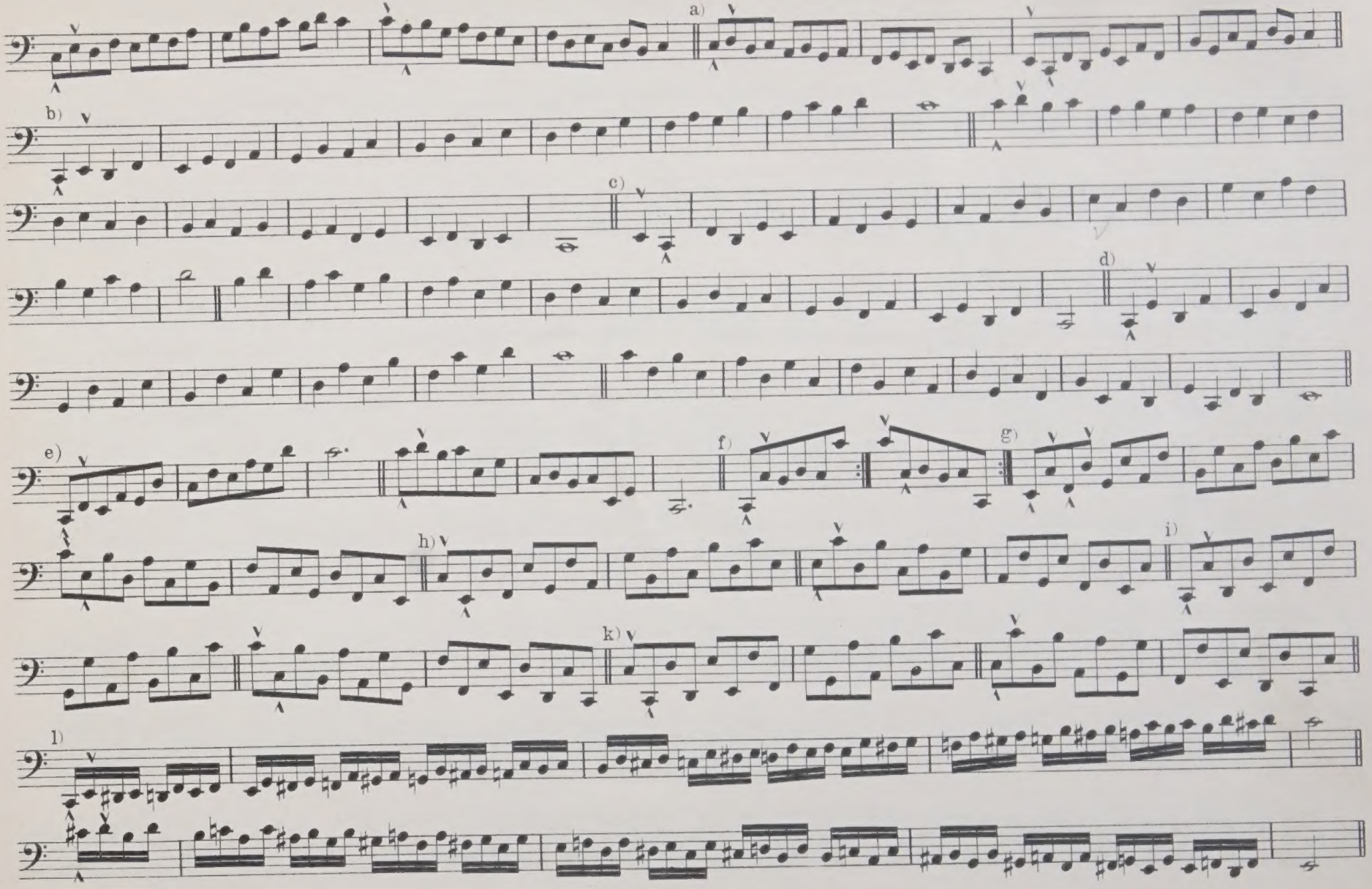
A. The feet take alternate notes, without passing under.

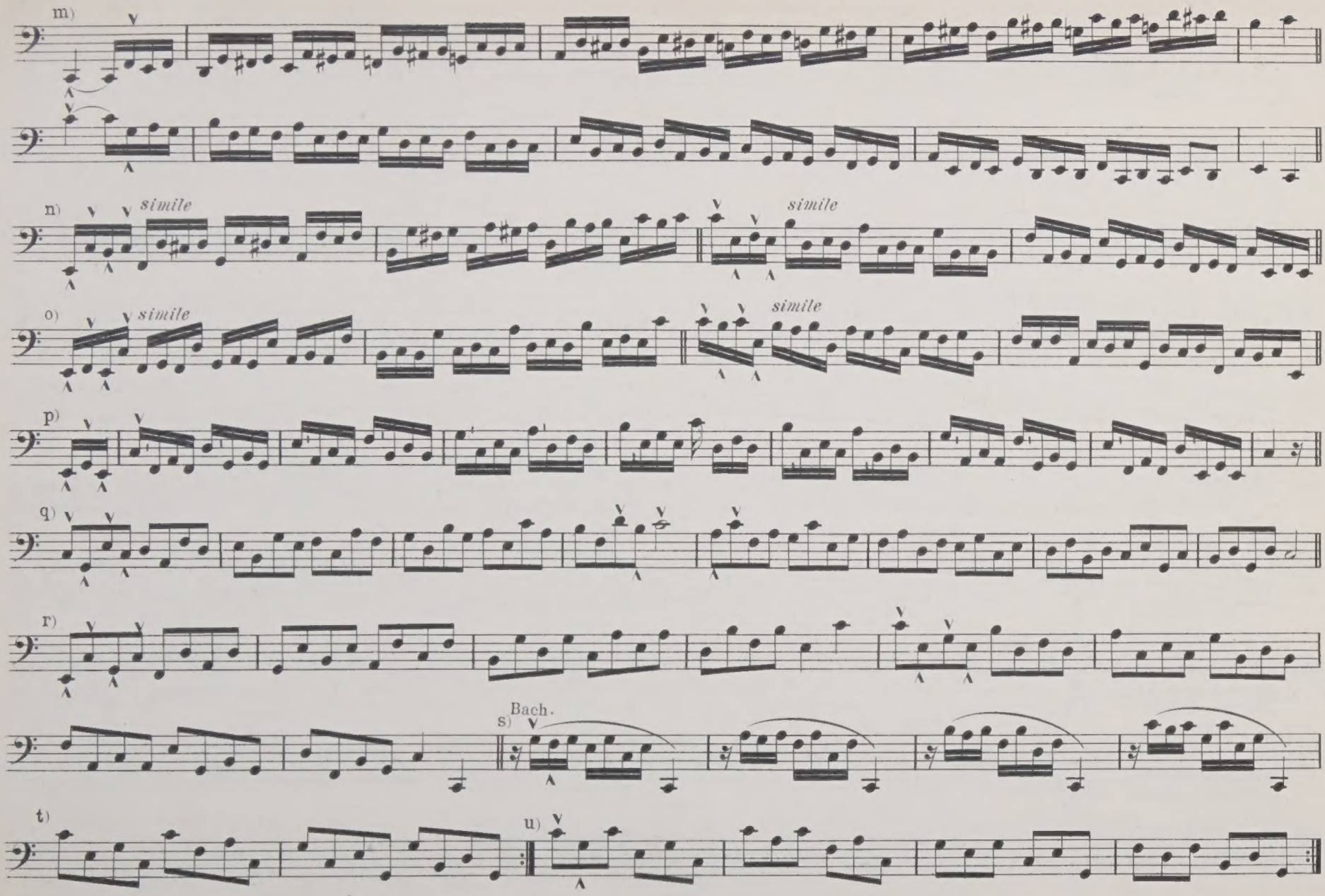
1. Repeat same in D♭, D, E♭, E, F, B, B♭, A, A♭, G, and F♯-major.



2. Soweit des Umfangs wegen möglich, auch zu transponiren.

2. Also to be transposed as far as compass permits.



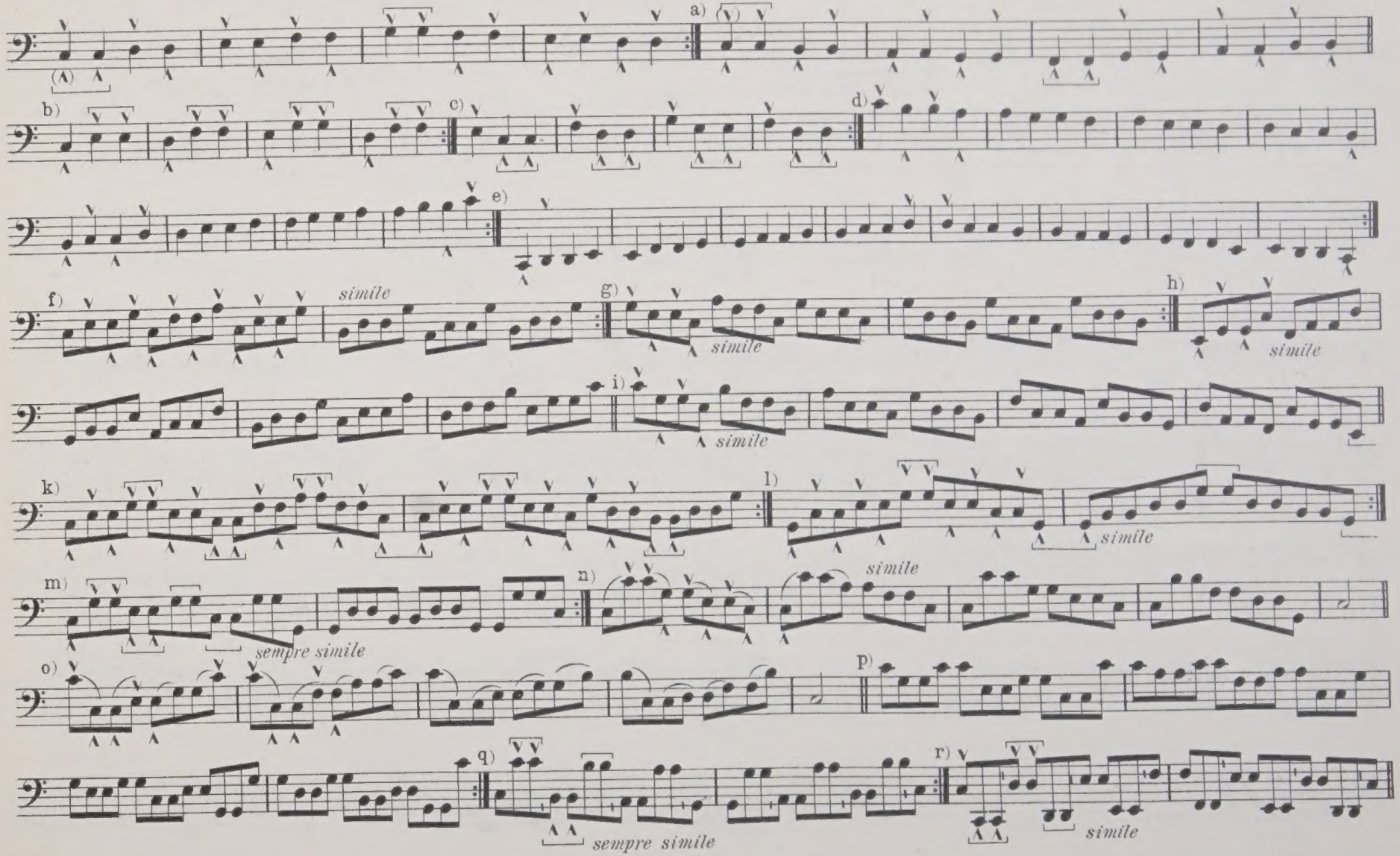

m)
n)
simile
simile
o)
simile
simile
p)
q)
r)
s)
Bach.
t)
u)

B. Fusswechsel auf der Taste (klingend und stumm) Tonrepetition und staccato-Anschlag verschiedener Tasten mit demselben Fuss.

B. Foot-shift on key (sounding and mute,) repetition of tone, and staccato touch of different pedal keys with the same foot.

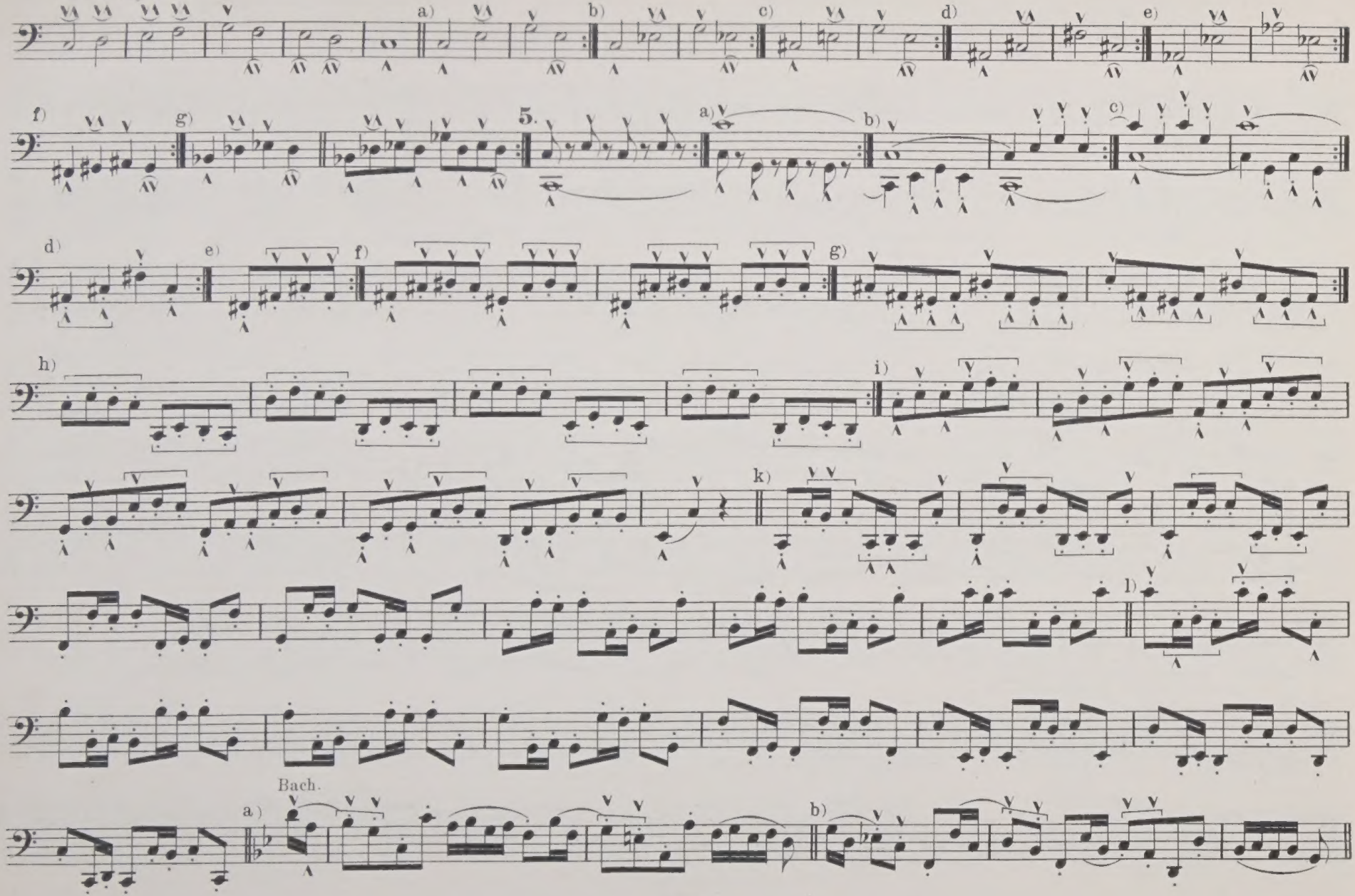
3. auch transponirt in allen Tonarten.

3. Also transposed into all keys.



4. In allen Tonarten.

In all keys.

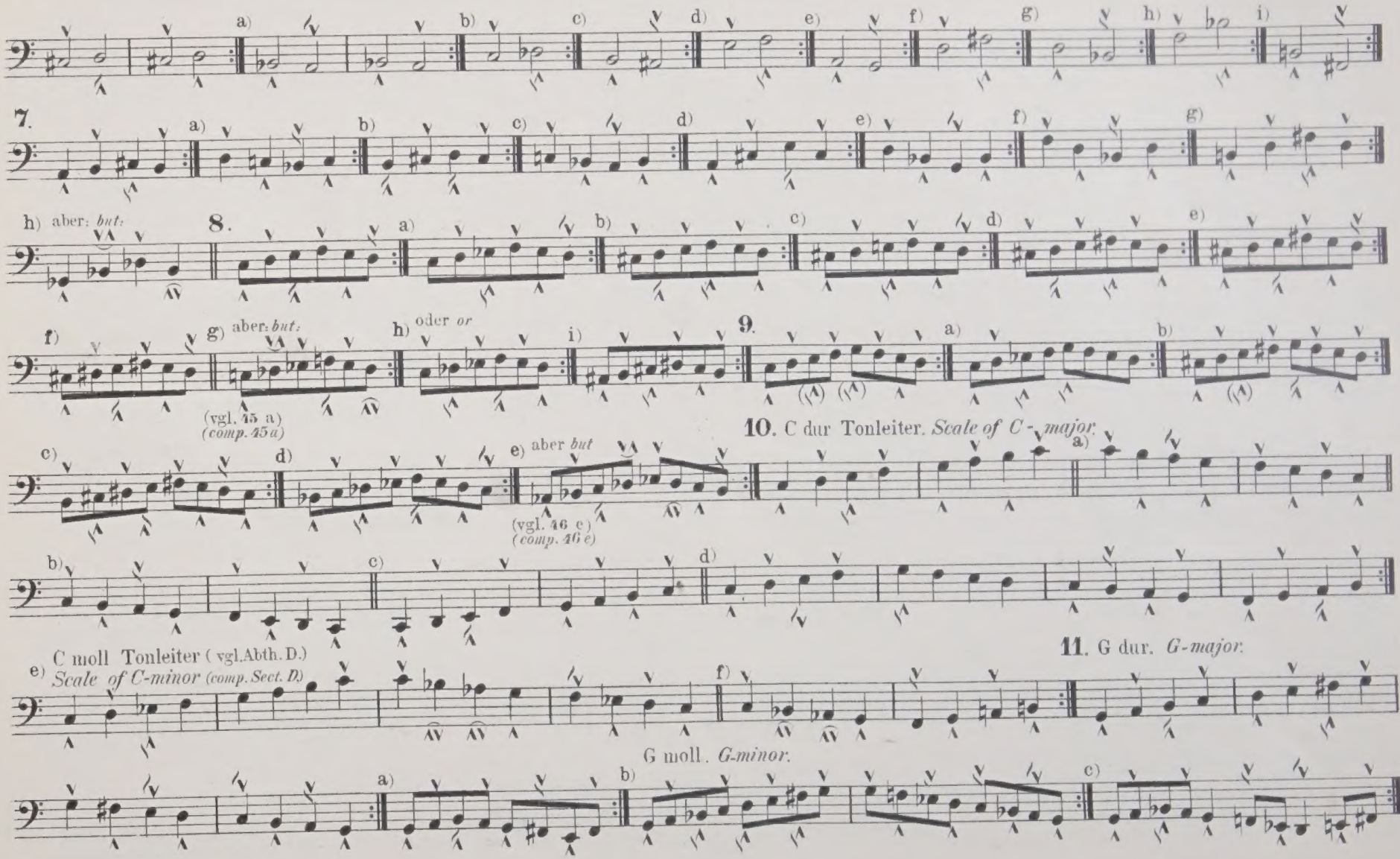


C. Untersetzen und Übersetzen (Tonleitern und Arpeggien.)

C. Passing under and over. (Scales and Arpeggi.)

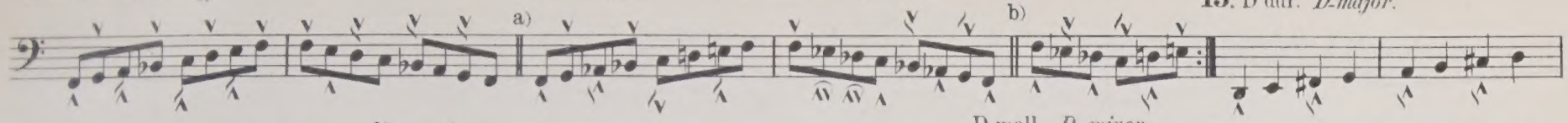
6. (auch in Vierteln, Vierteltriolen, Achteln, Achteltriolen u. s.w.)

6. (Also in quarter notes, quarter triplets, eighths, eighth-triplets etc.)


a) b) c) d) e) f) g) h) i)
7.
a) b) c) d) e) f) g)
h) aber: but:
8.
a) b) c) d) e)
f) g) aber: but: h) oder or i)
9.
a) b)
(vgl. 45 a) (comp. 45 a)
10. C dur Tonleiter. Scale of C-major.
c) d) e) aber but a)
(vgl. 46 e) (comp. 46 e)
b) c) d)
e) C moll Tonleiter (vgl. Abth. D.) Scale of C-minor (comp. Sect. D)
11. G dur. G-major.
f)
G moll. G-minor.
a) b) c)

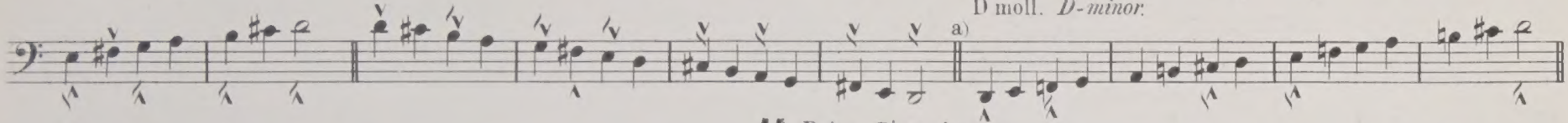
12. F dur. *F-major.*

F moll. (vgl. Abth. D) *F-minor (comp. Sect. D.)*

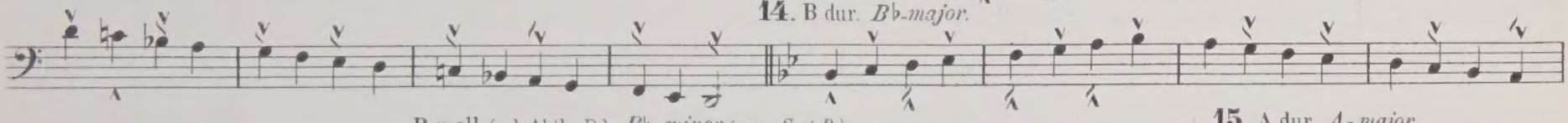


13. D dur. *D-major.*

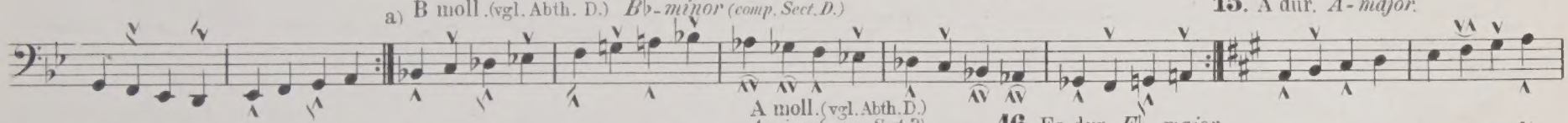
D moll. *D-minor.*



14. B dur. *B♭-major.*

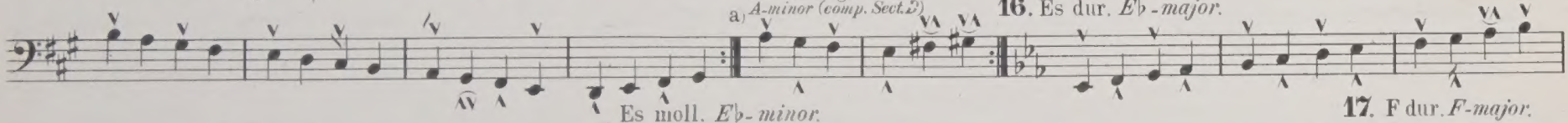


a) B moll. (vgl. Abth. D.) *B♭-minor (comp. Sect. D.)*



15. A dur. *A-major.*

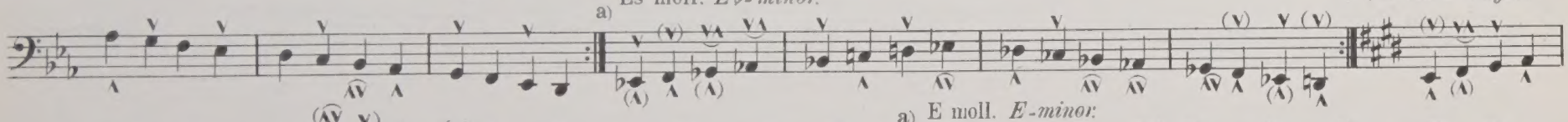
A moll. (vgl. Abth. D.)



A-minor (comp. Sect. D.)

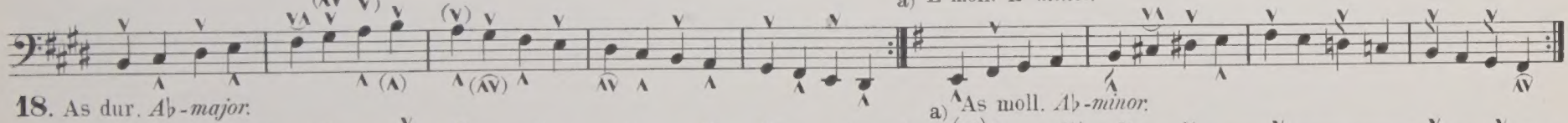
16. Es dur. *E♭-major.*

Es moll. *E♭-minor.*

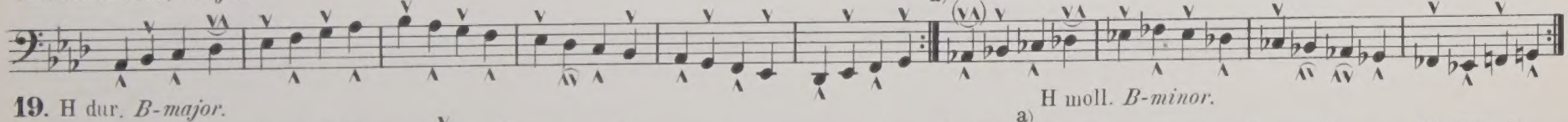


17. F dur. *F-major.*

a) E moll. *E-minor.*

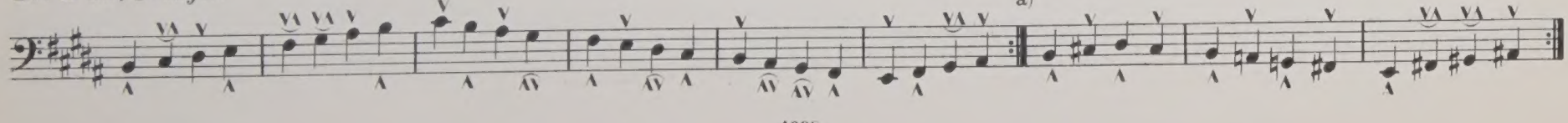


18. As dur. *A♭-major.*



a) As moll. *A♭-minor.*

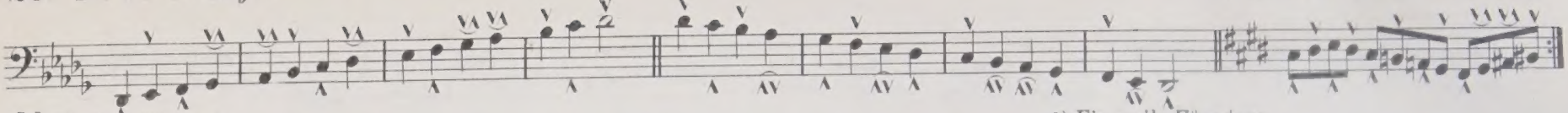
19. H dur. *B-major.*



a) H moll. *B-minor.*

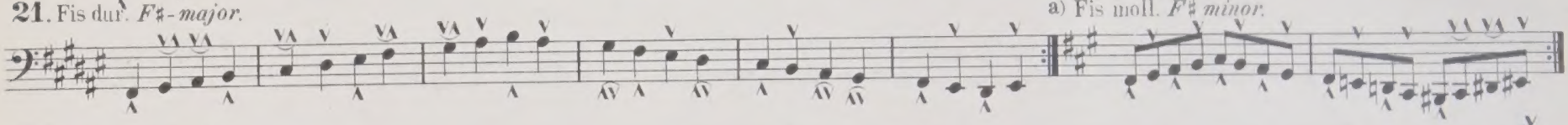
20. Des dur. *D♭-major.*

a) Cis moll. *C♯-minor.*

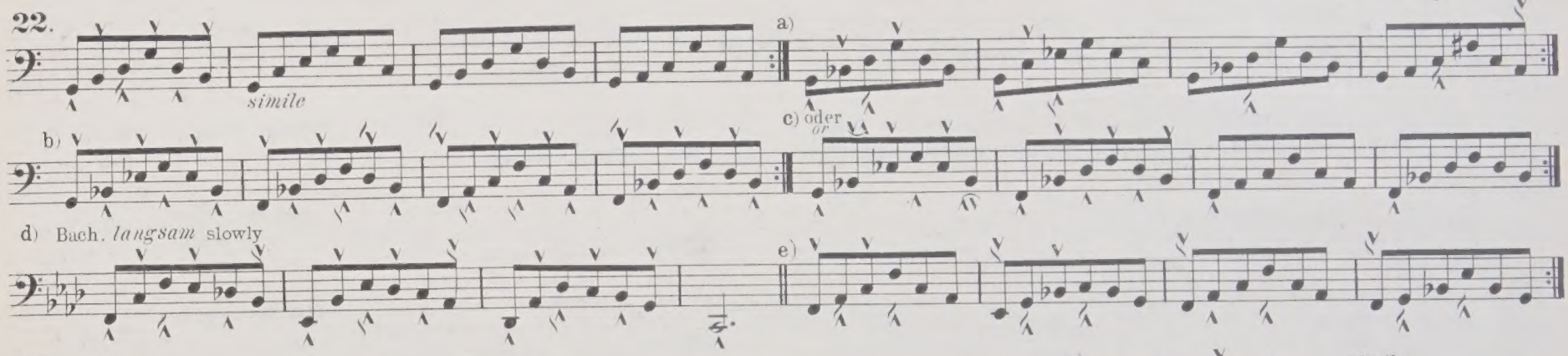


21. Fis dur. *F♯-major.*

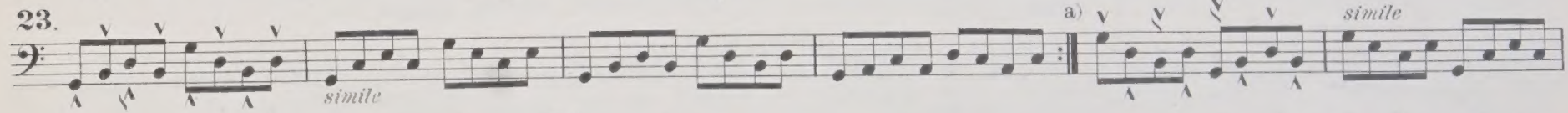
a) Fis moll. *F♯ minor.*

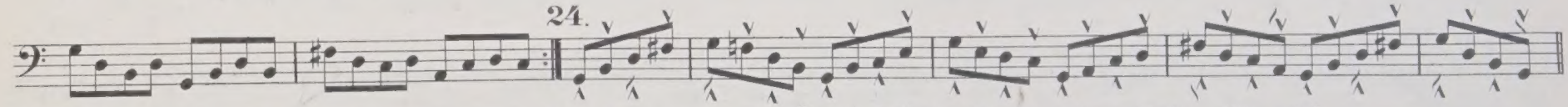


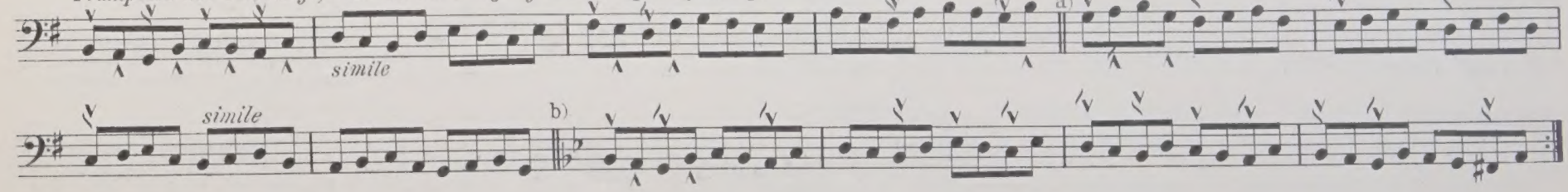
22.



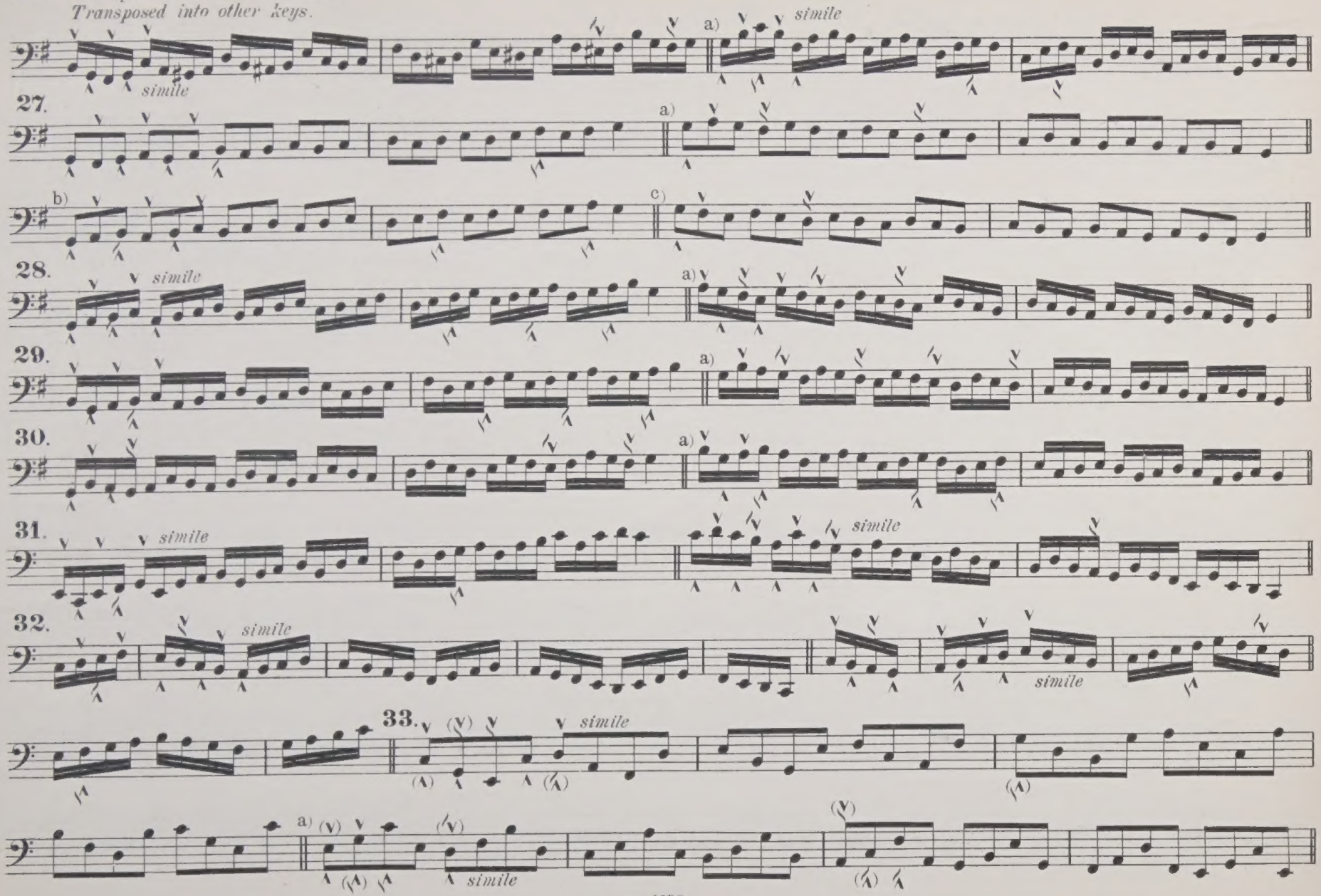
23.

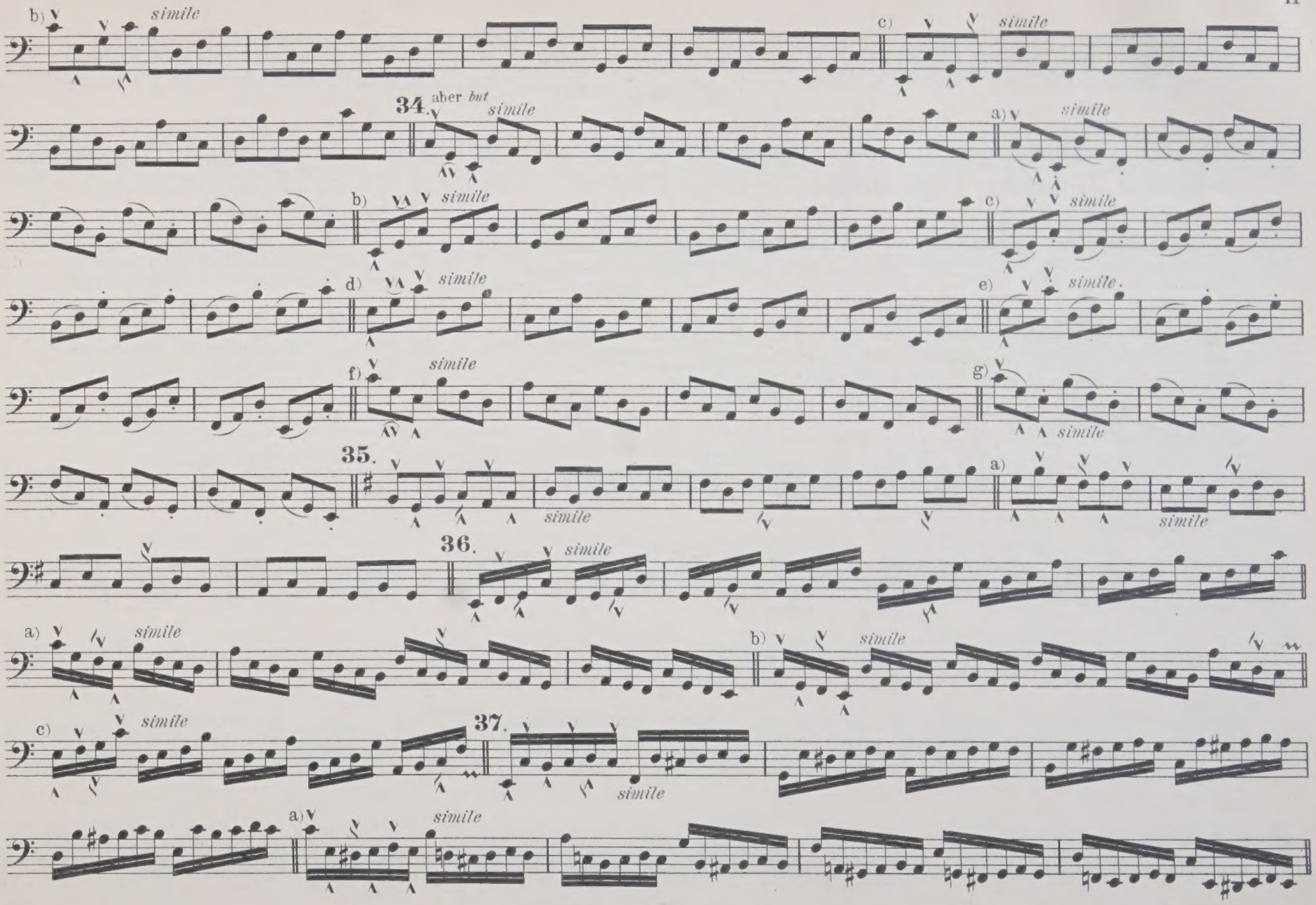


24.

25. Transponirt in andere Tonarten, wobei natürlich durch die Obertasten das Über- und Untersetzen an anderen Stellen nötig wird.
Transposed into other keys, when the short keys of course require passing over and under in other places.



26. Transponirt in andre Tonarten.
Transposed into other keys.




b)
simile
c)
simile
34.
aber but
simile
a)
simile
b)
simile
c)
simile
d)
simile
e)
simile.
f)
simile
g)
simile
35.
a)
simile
simile
36.
simile
a)
simile
b)
simile
c)
simile
37.
simile
a)
simile

38. *simile*

39. *simile*

40. Chromatische Tonleiter.
Chromatic Scale.

D. Hacke und Ballen. (Bindung benachbarter Töne mit demselben Fuss.)

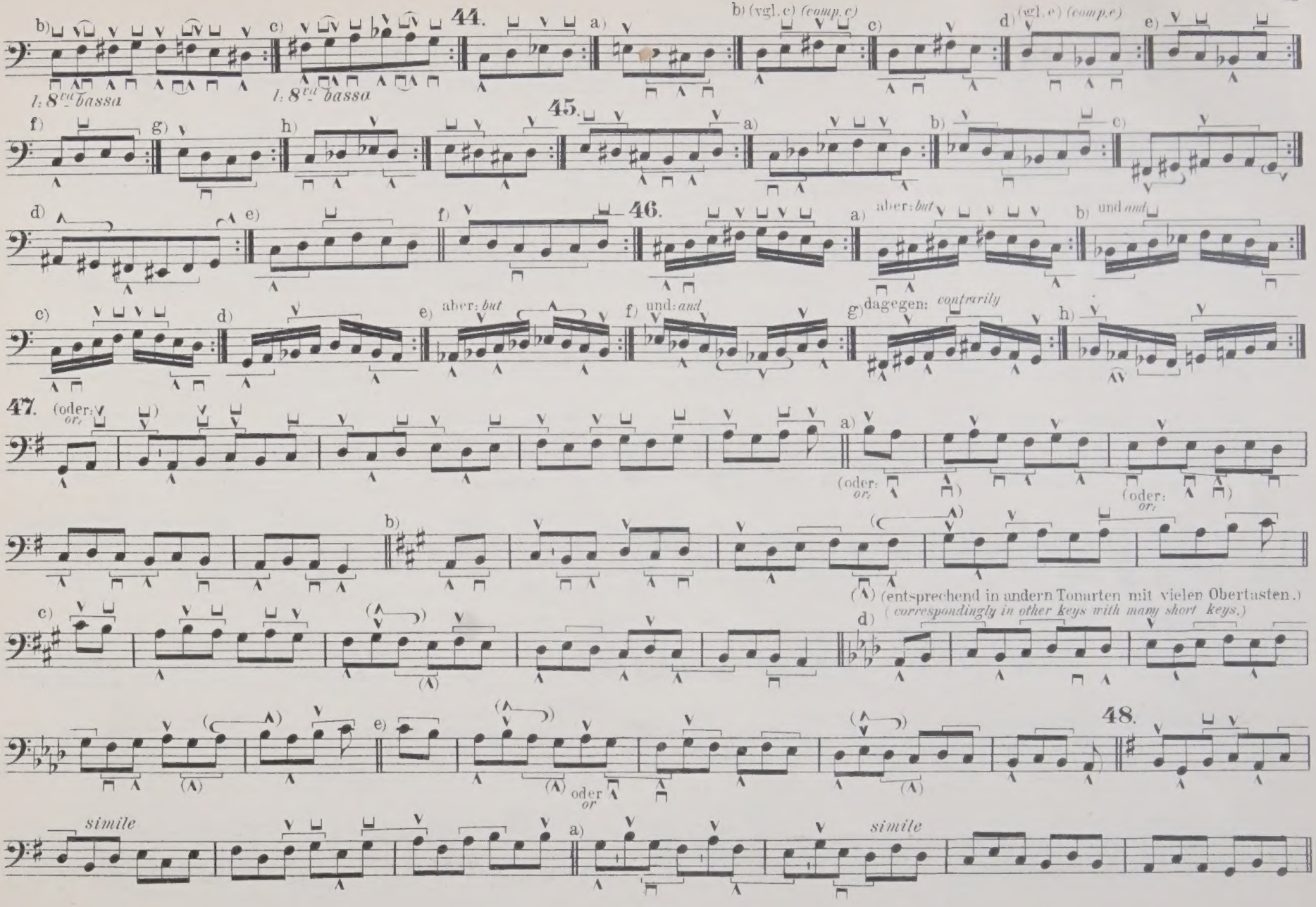
D. Toe and sole of foot. (Legato between neighboring tones with the same foot)

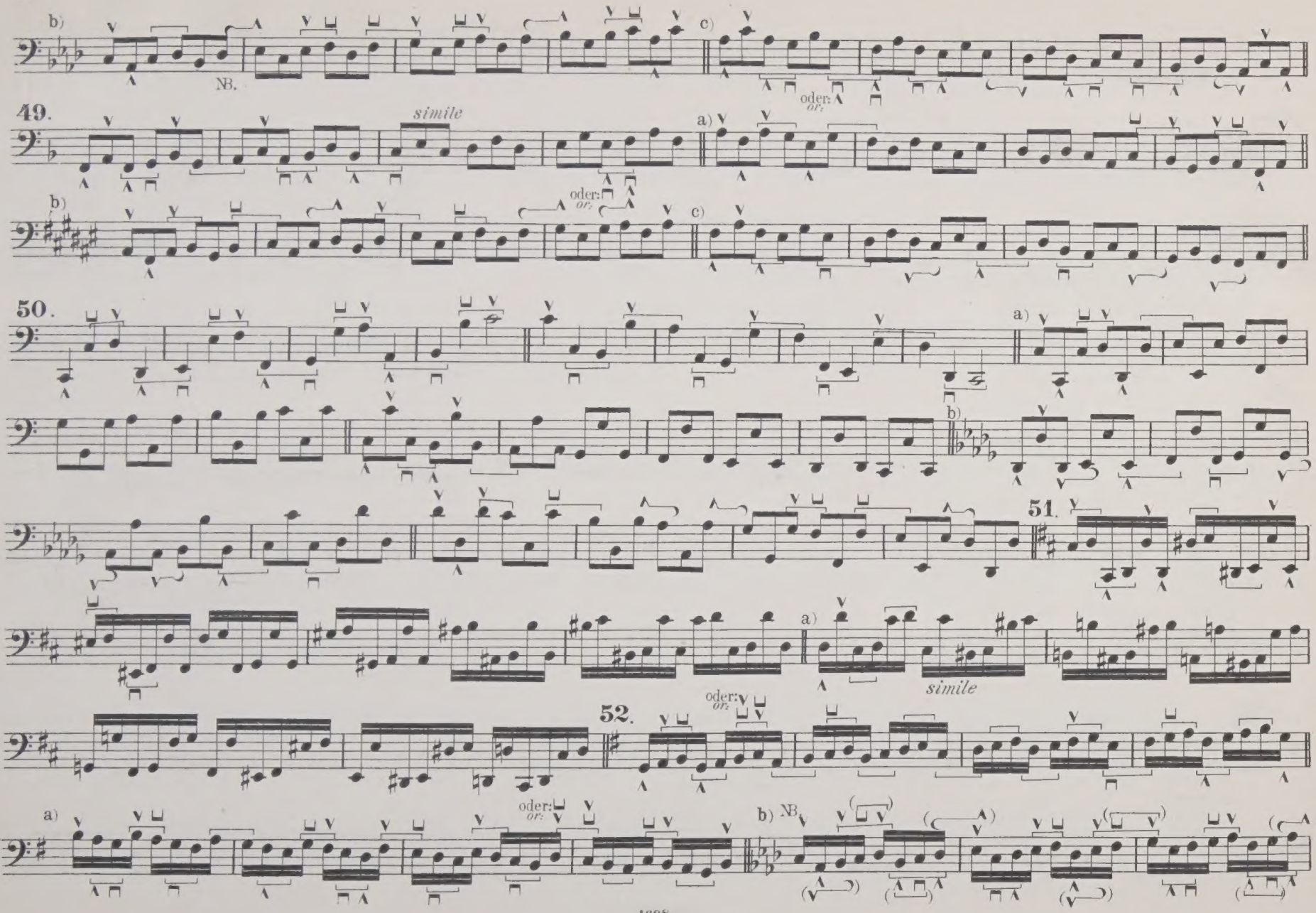
41.

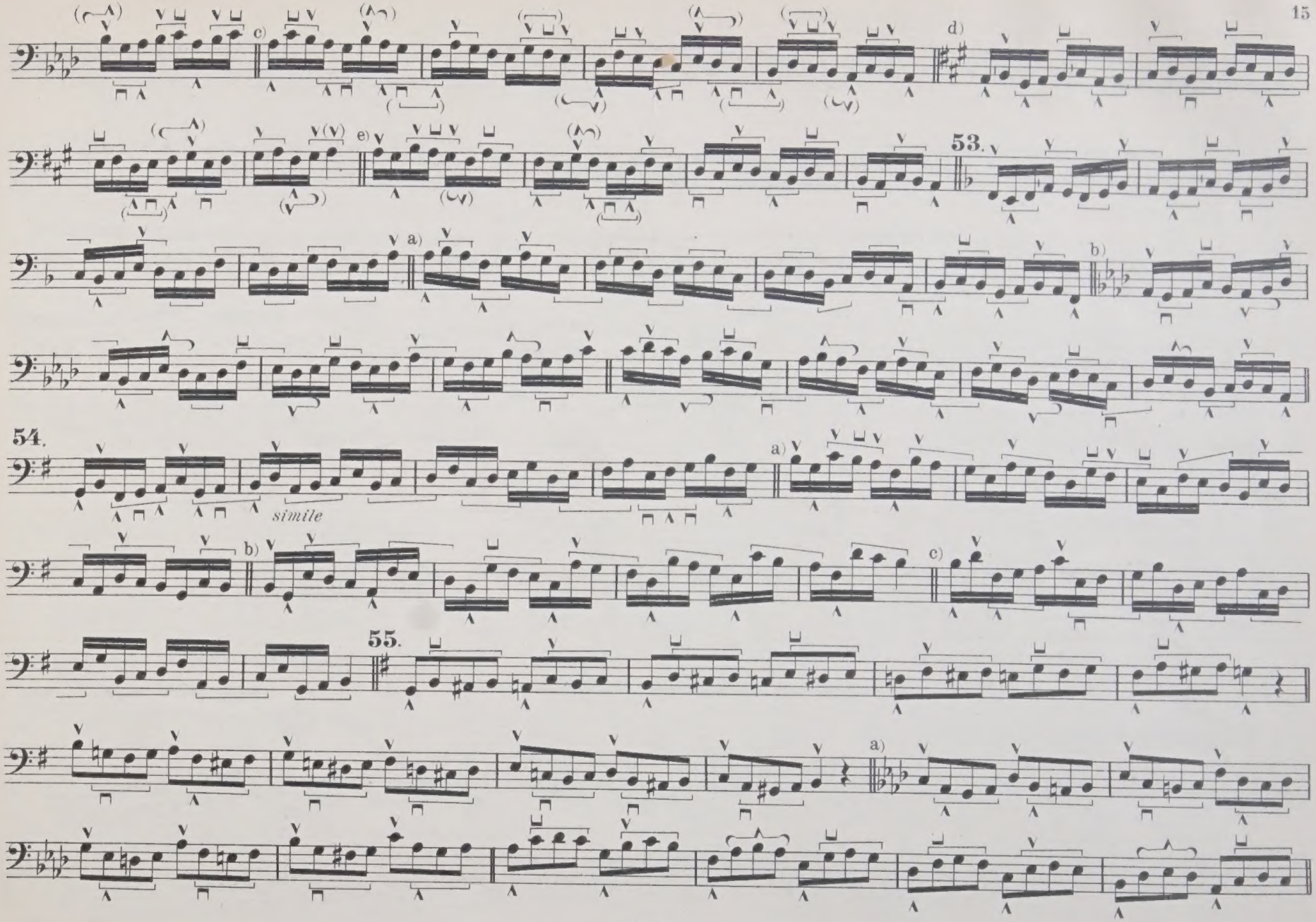
42.

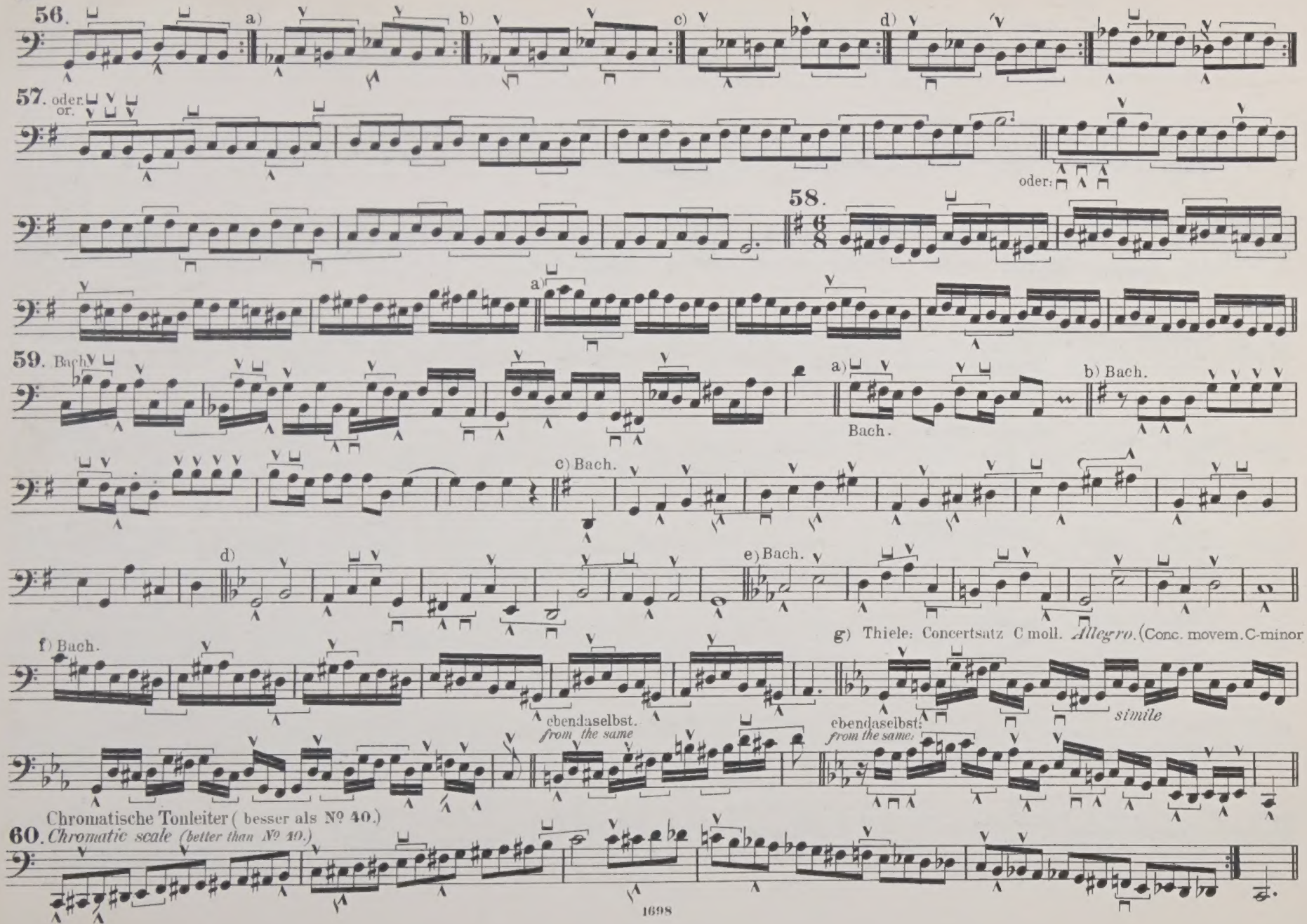
43.

links *left*


44.
45.
46.
47.
48.
b) (vgl. c) (comp. c)
d) (vgl. e) (comp. e)
l: 8va bassa
l: 8va bassa
aber: but
und: and
dagegen: contrarily
und: and
(oder: or:)
(entsprechend in andern Tonarten mit vielen Obertasten.)
(correspondingly in other keys with many short keys.)
oder or
simile
simile


b)
NB.
c)
oder: or:
49.
simile
a)
b)
oder: or:
c)
50.
a)
b)
51.
a)
simile
52.
oder: or:
a)
oder: or:
b) NB.


c)
d)
e)
53.
a)
b)
54.
simile
a)
b)
c)
55.
a)


56.
a)
b)
c)
d)
57. oder.
or.
oder:
58.
a)
59. Bach.
a)
Bach.
b) Bach.
c) Bach.
d)
e) Bach.
f) Bach.
g) Thiele: Concertsatz C moll. Allegro. (Conc. movem. C-minor
ebendaselbst.
from the same
ebendaselbst.
from the same.
simile
Chromatische Tonleiter (besser als № 40.)
60. Chromatic scale (better than № 40.)

II. Manual-Übungen.

(Füsse auf der Leiste.)

(1. Jede Hand für sich.)

E. Einfache Übungen mit gemischter Articulation. (sämmtlich erst durchaus legato und durchaus staccato zu üben.)

61. Durch alle Tonarten zu üben. (Linke Hand eine Oktave tiefer.)

II. Manual Exercises.

(Feet on foot-rest)

(1. Each hand alone.)

E. Simple exercises with various articulation (all to be practiced legato and staccato throughout at first.)

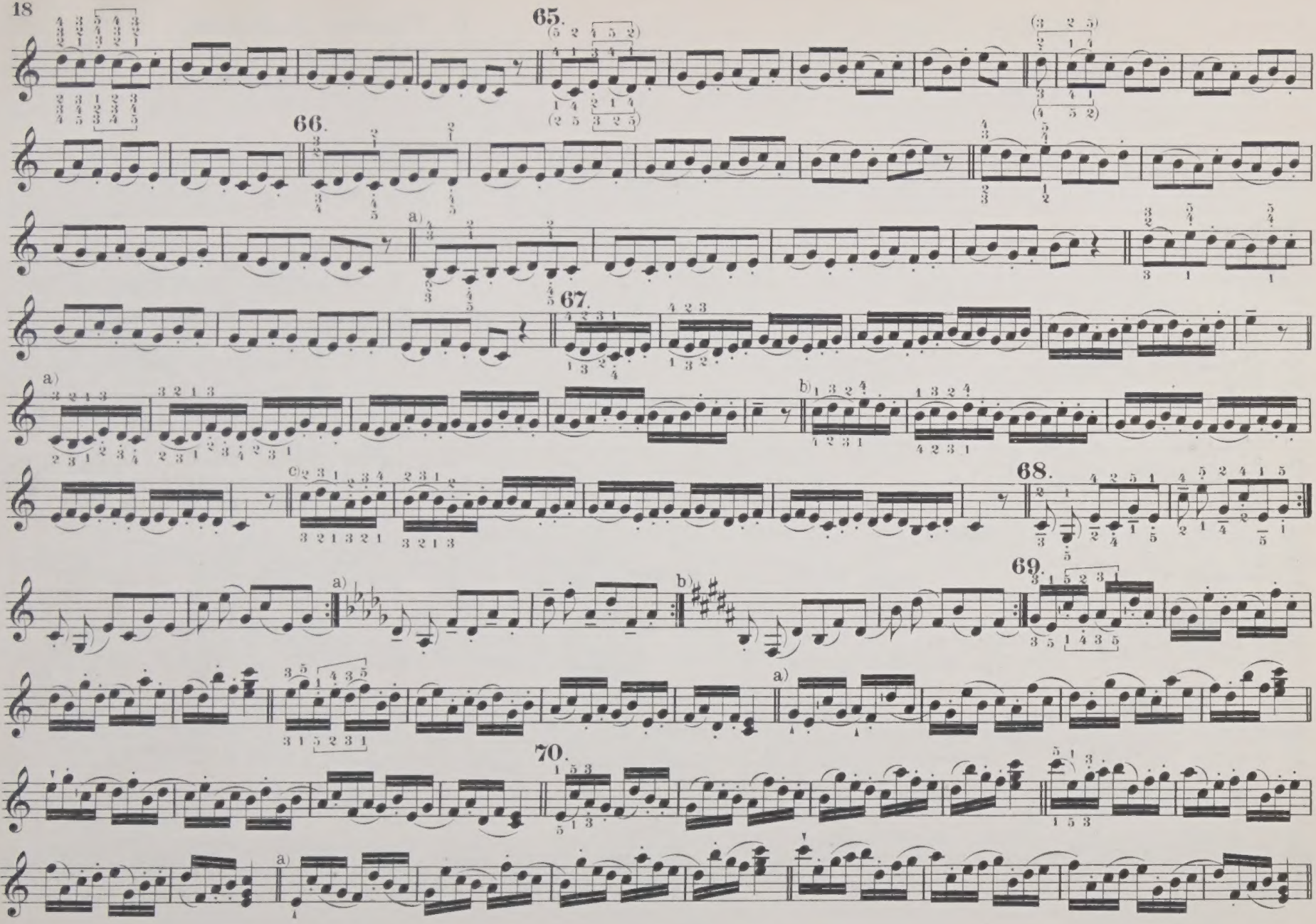
61. To be practiced in all keys. *(Left hand an octave lower.)*

62. Durch alle Tonarten. (linke Hand eine Octave tiefer.)

Through all keys. *(Left hand an octave lower.)*

63.

64.

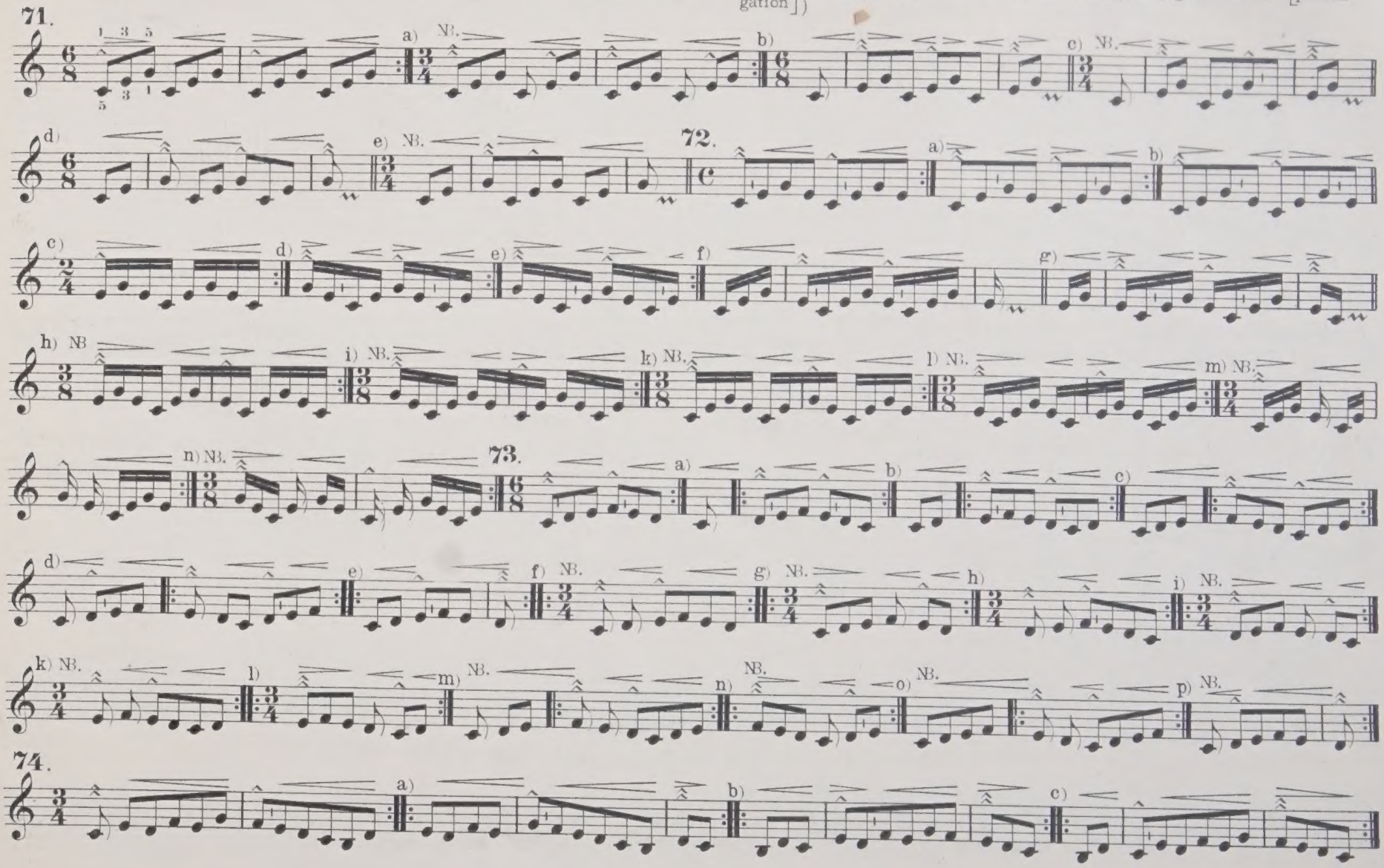

65.
66.
67.
68.
69.
70.
a)
b)
c)

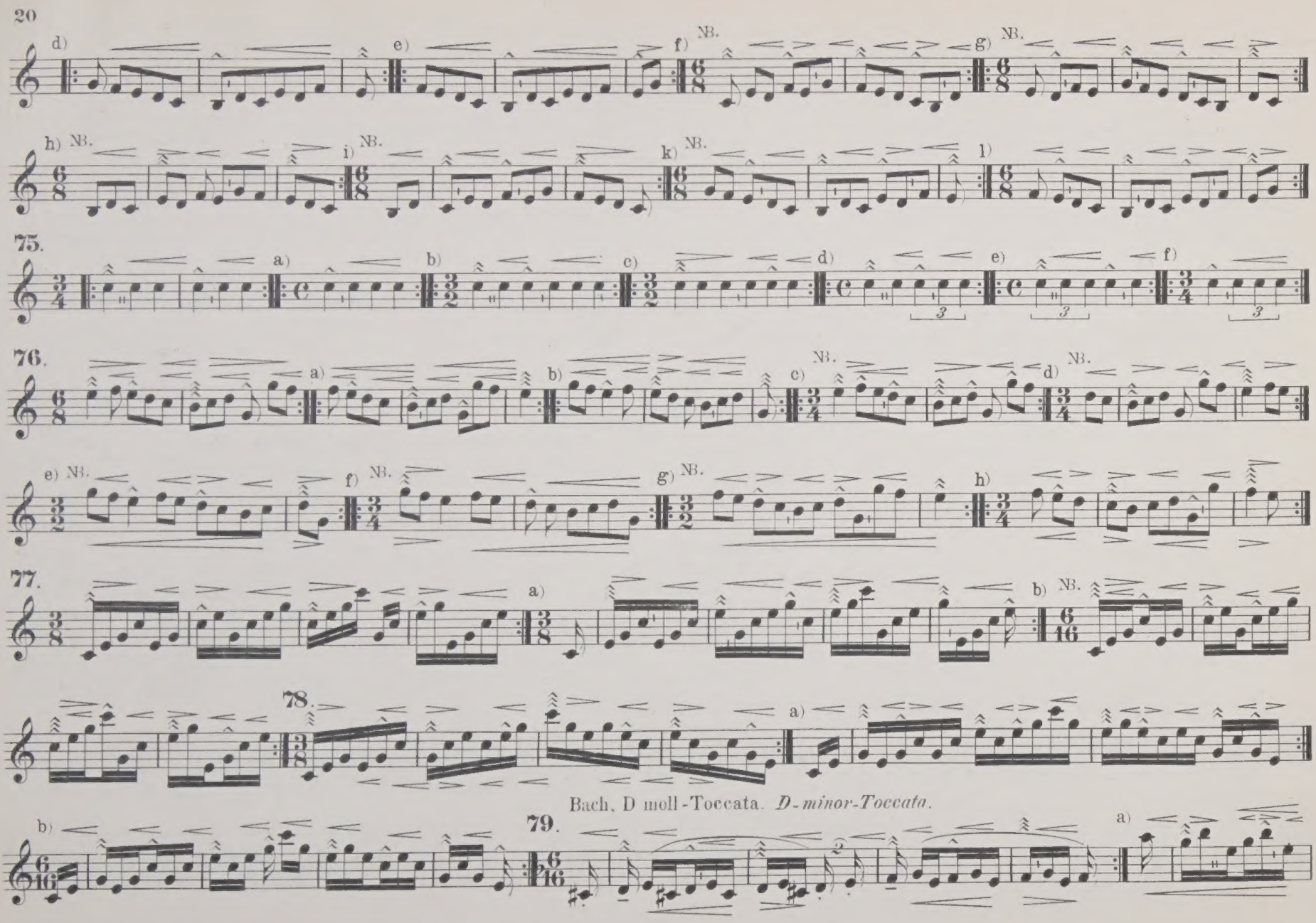
F. Agogische Studien (ausdrucksvolles Spiel.)

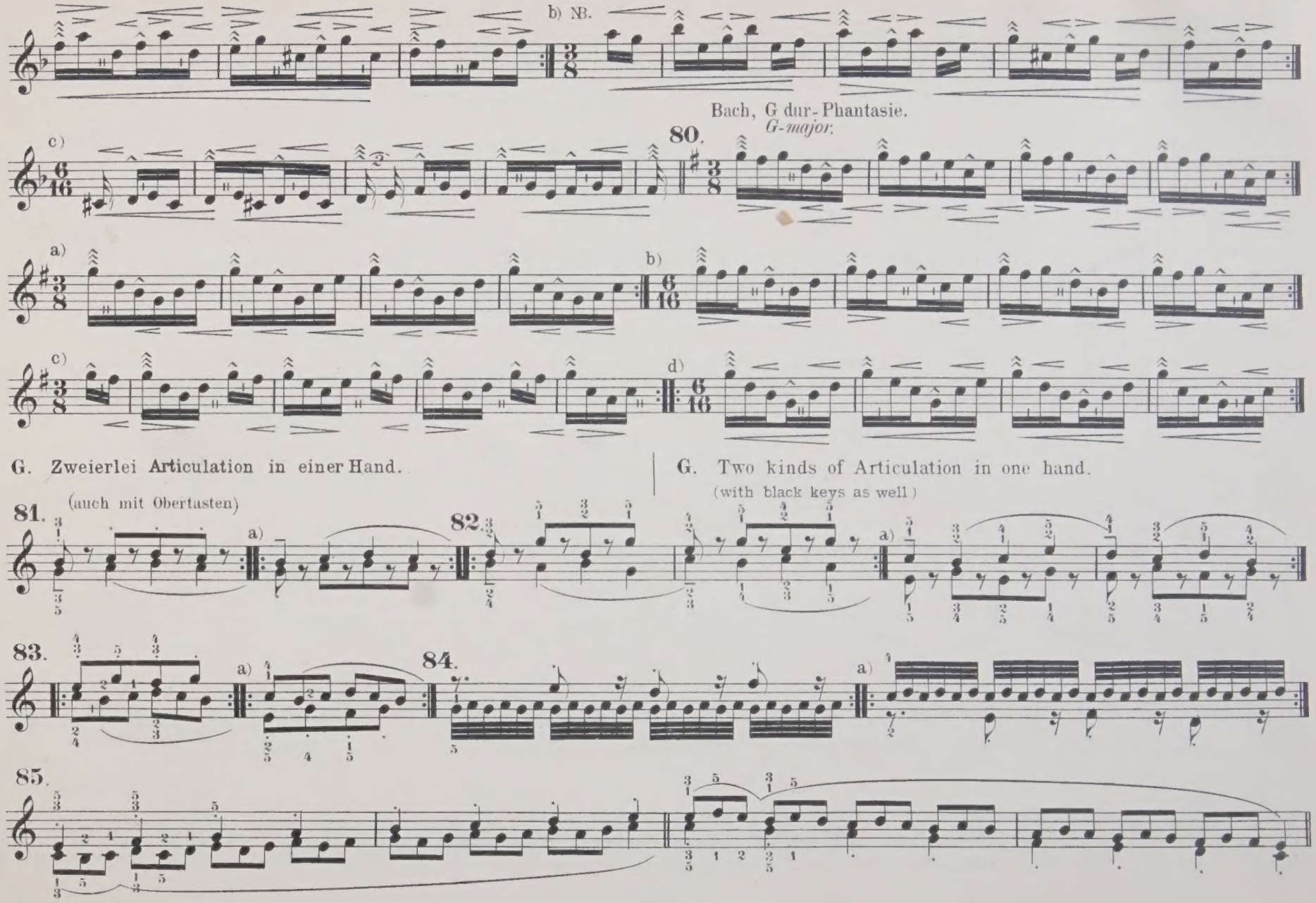
(< = beschleunigt, > = abnehmend gedehnt, ^ agogischer Accent [Dehnung])

F. Agogical Studies (expressive playing)

(< = accelerated, > = prolonged in diminishing, ^ agogical accent [prolongation])

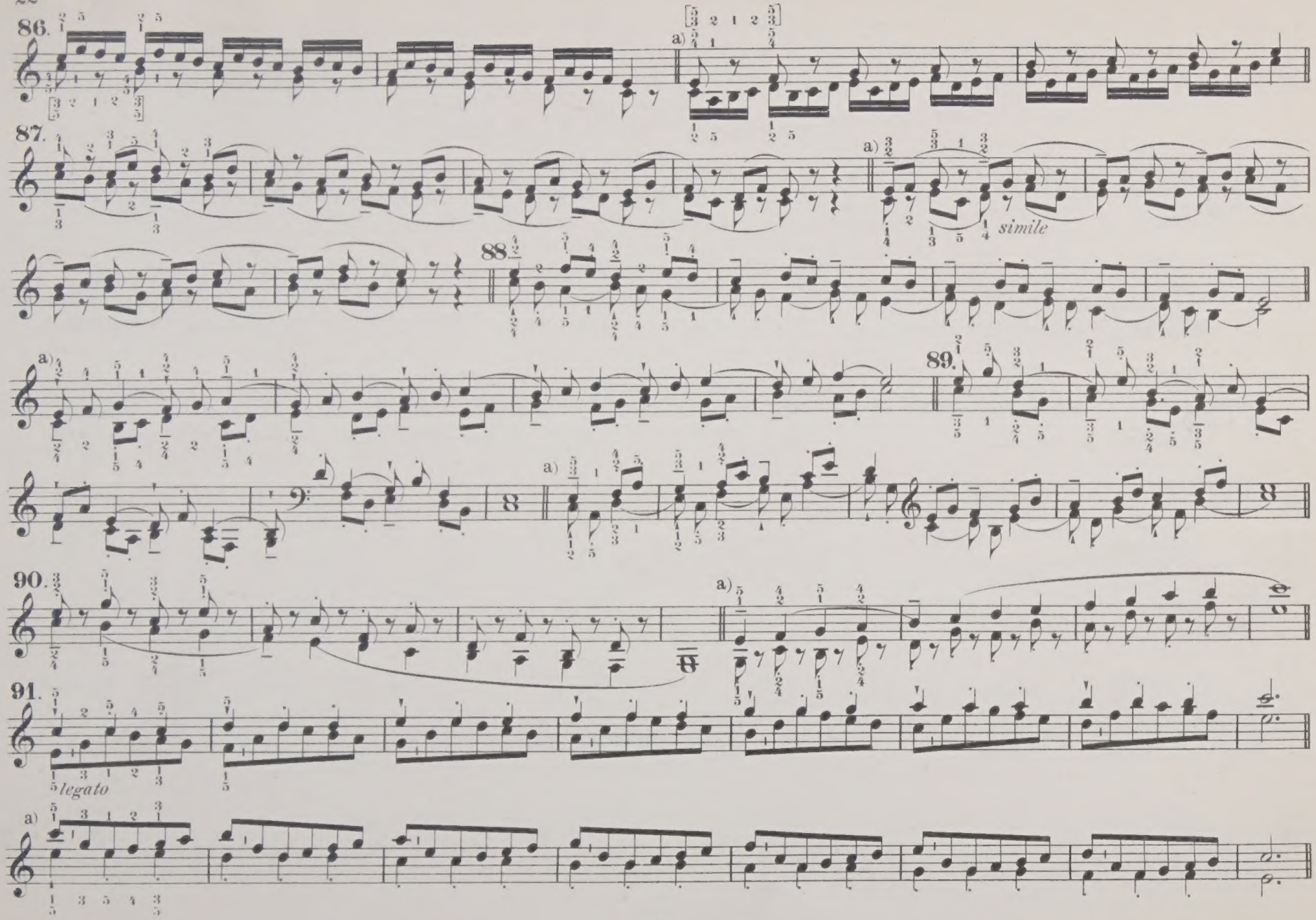



20
d)
e)
f)
NB.
g)
NB.
h)
NB.
i)
NB.
k)
NB.
l)
75.
a)
b)
c)
d)
e)
f)
3
3
3
76.
a)
b)
c)
NB.
d)
NB.
e)
NB.
f)
NB.
g)
NB.
h)
77.
a)
b)
NB.
78.
a)
Bach, D moll-Toccata. D-minor-Toccata.
b)
79.
a)



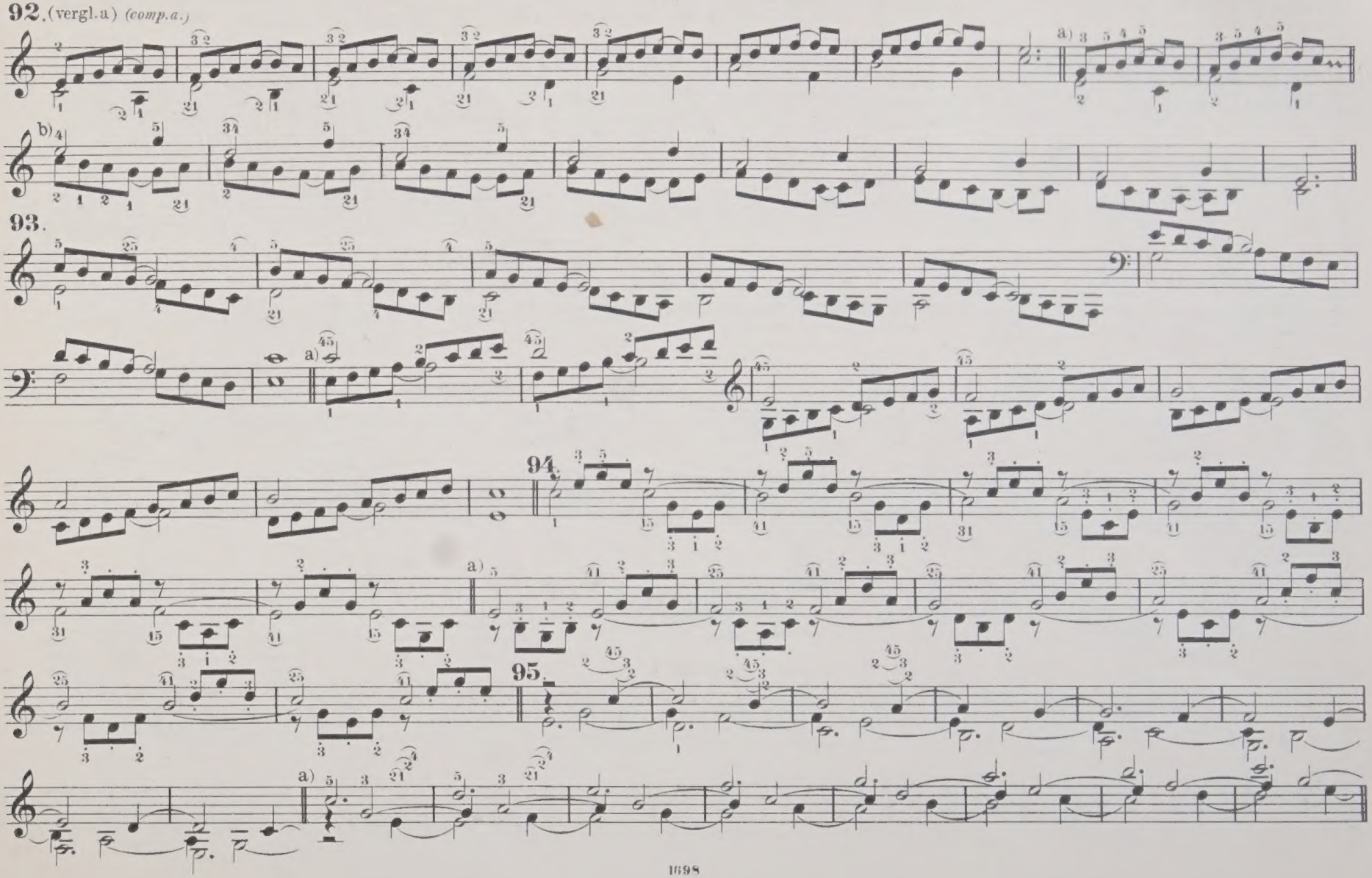
G. Zweierlei Articulation in einer Hand.

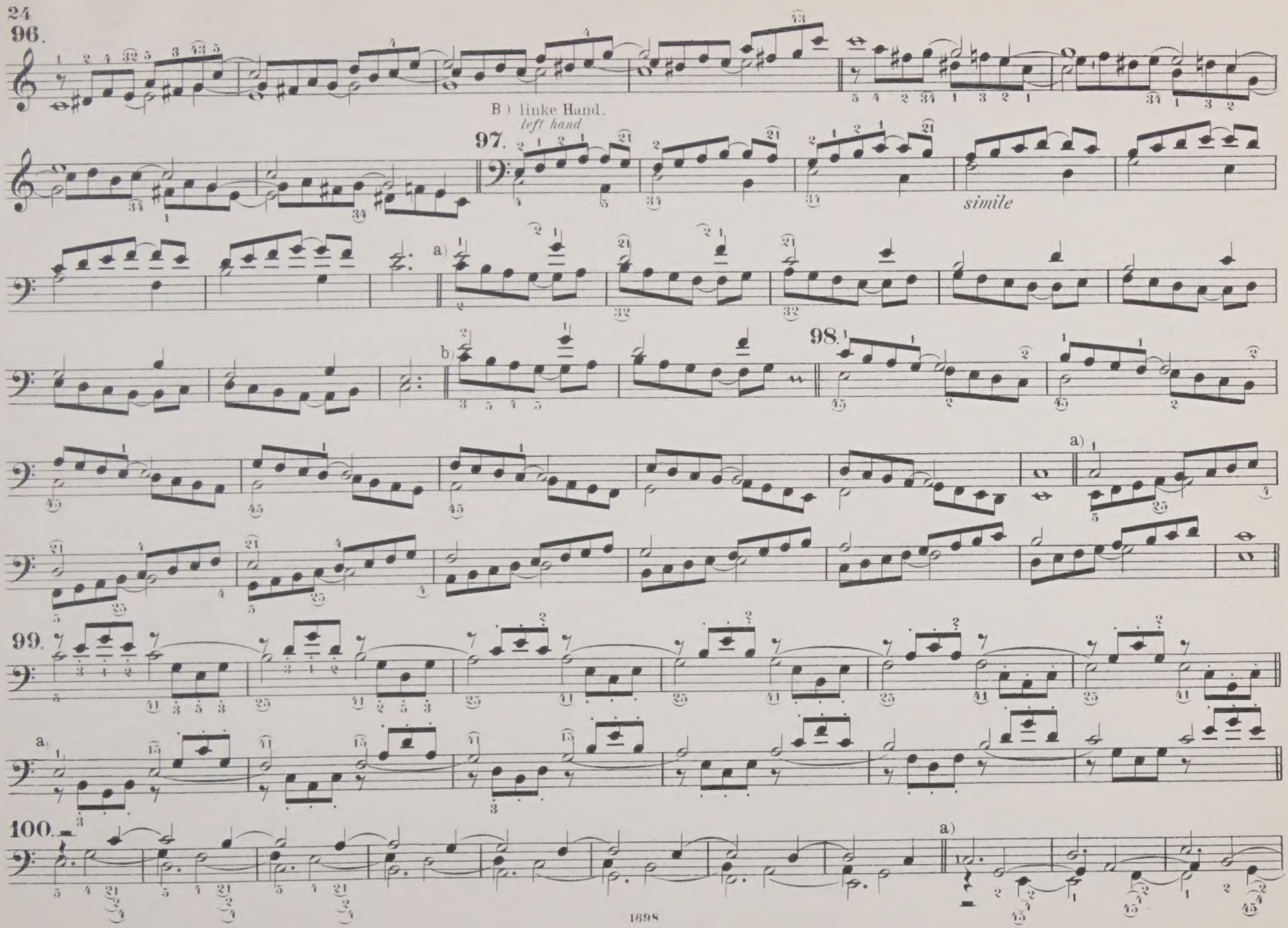
G. Two kinds of Articulation in one hand.
(with black keys as well)


86.
a)
87.
a)
simile
88
a)
89.
a)
90.
a)
91.
legato
a)

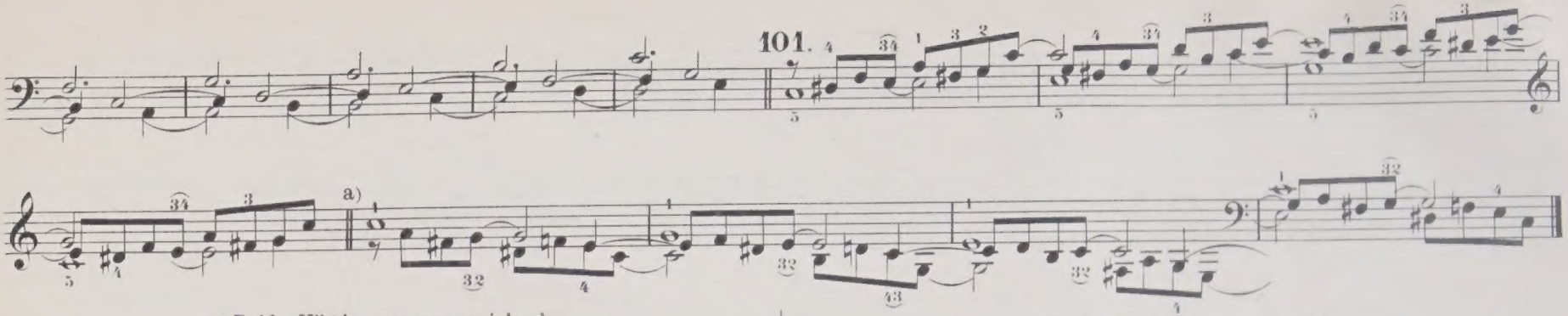
H. **Stummer Fingerwechsel,** Untersetzen des fünften und vierten, Überschlagen des dritten und vierten Fingers.) A. Rechte Hand.

H. **Silent finger-shift,** (the fifth and fourth pass under, the third and fourth pass over.) A. Right hand.




96.
B) linke Hand.
left hand
97.
simile
98.
99.
100.

101.



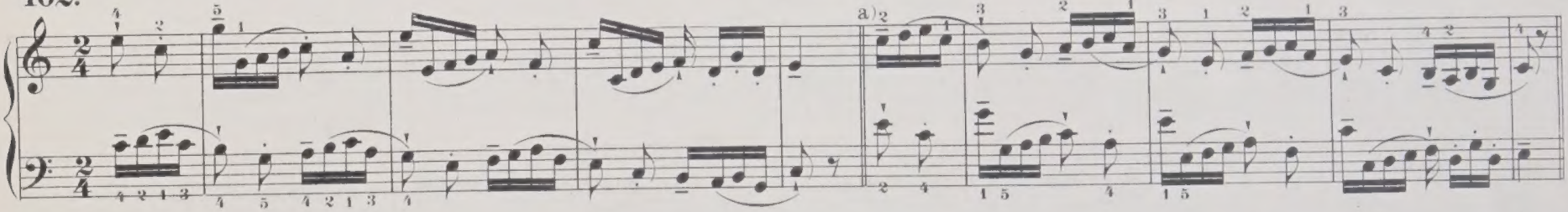
2. Beide Hände zusammenspielend.

J. Auf demselben Klavier ohne Pedal.

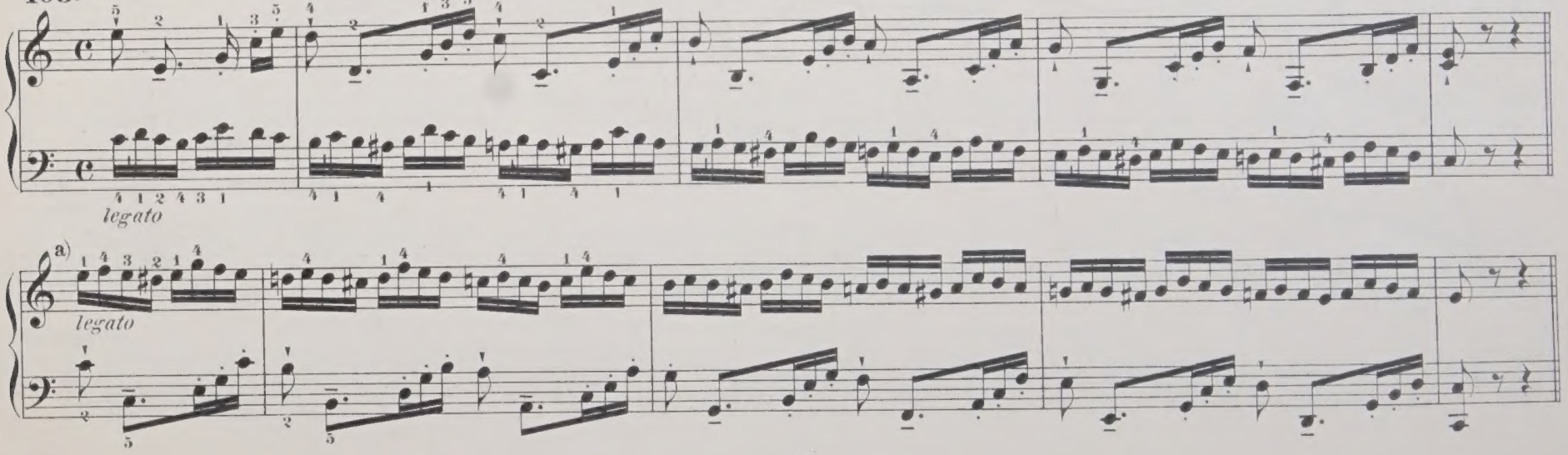
2. Both hands playing together.

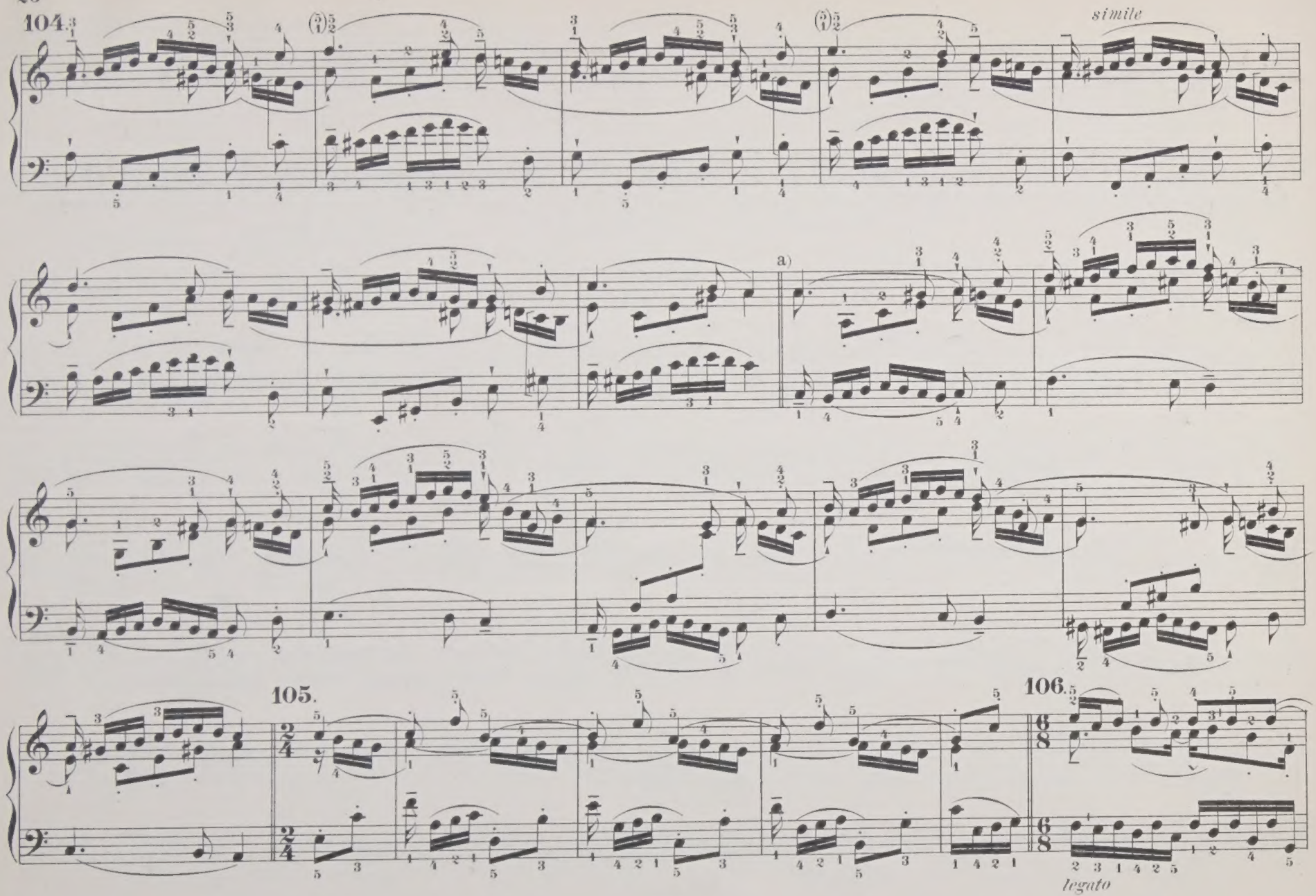
J. On the same manual without pedal.

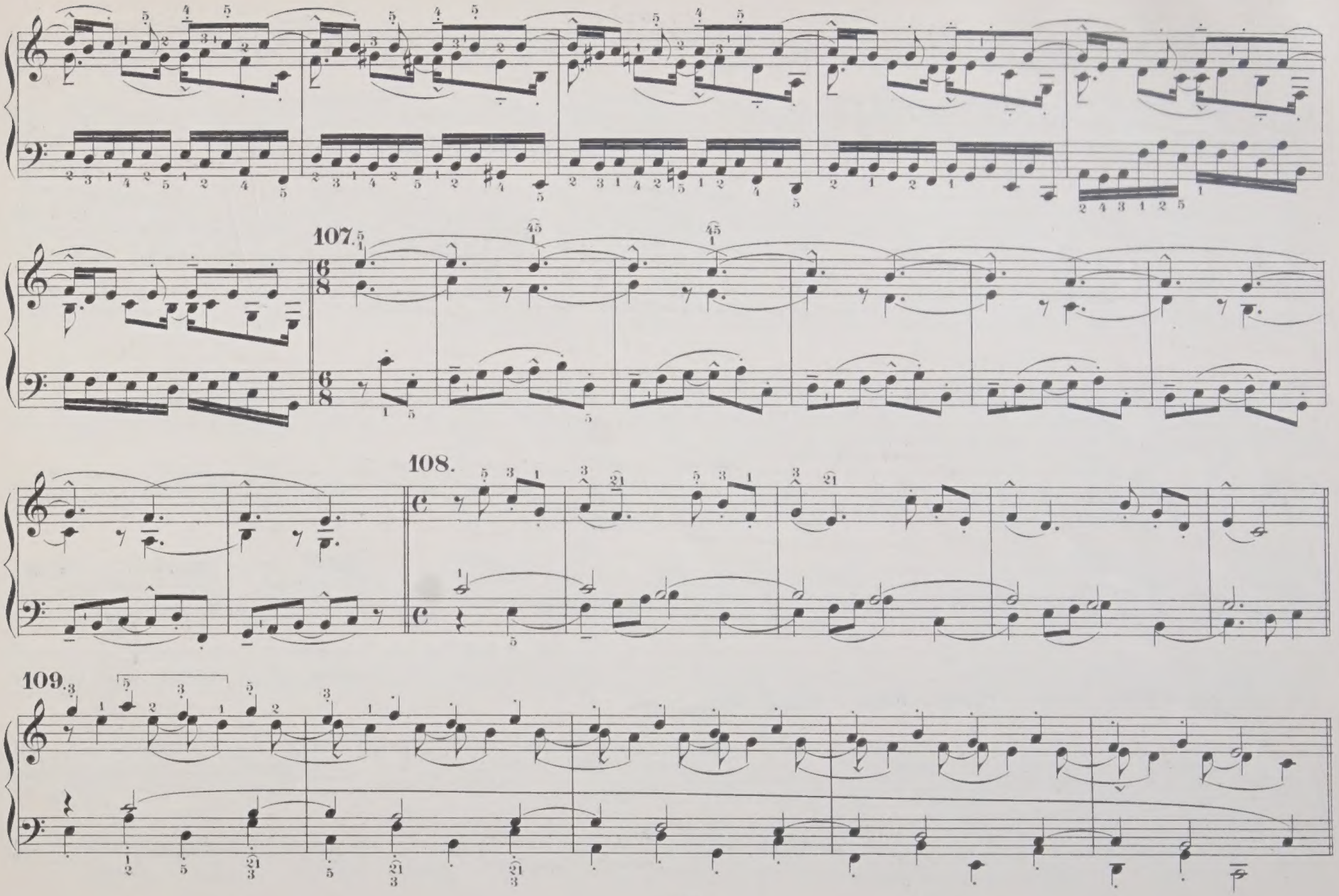
102.

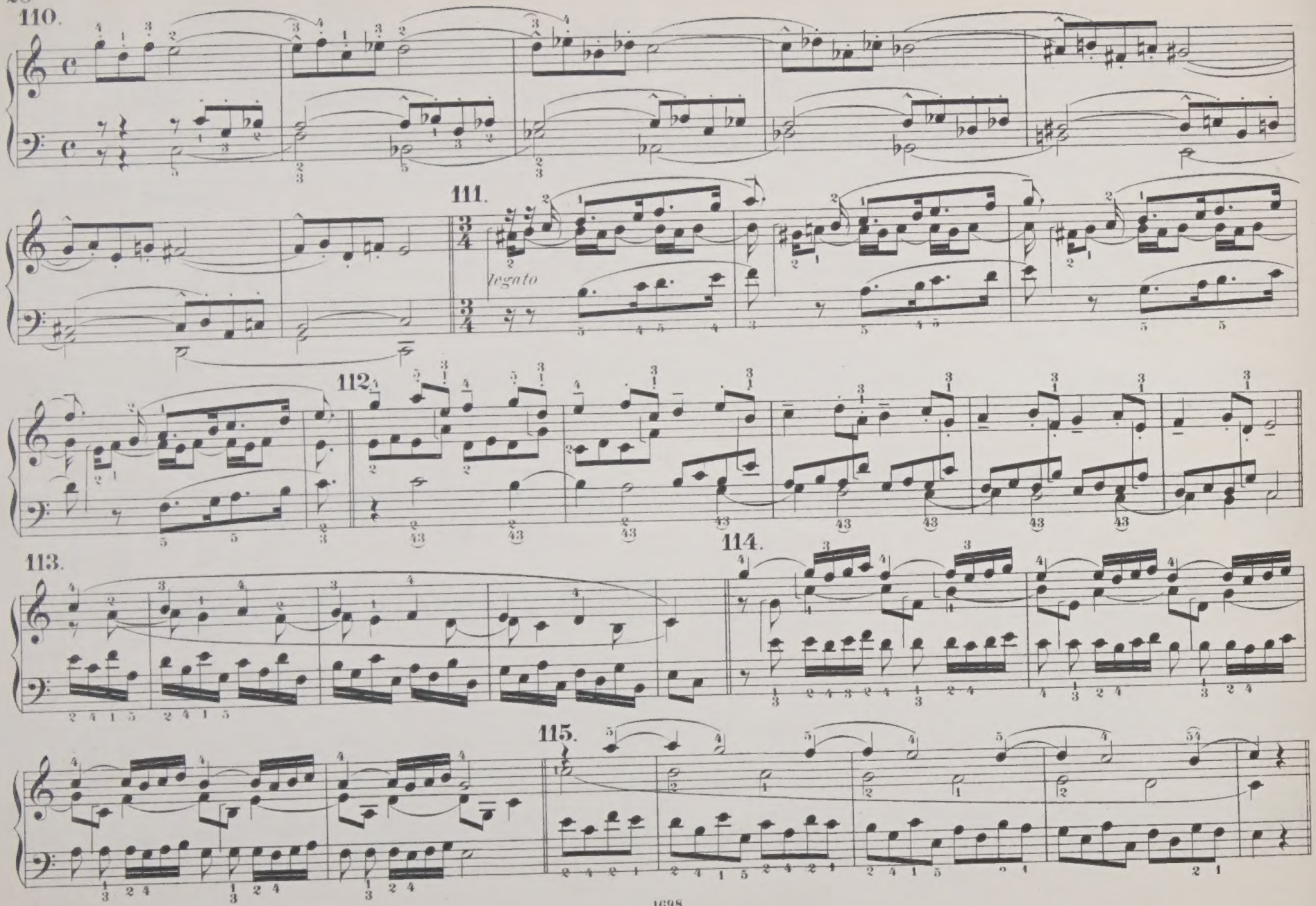


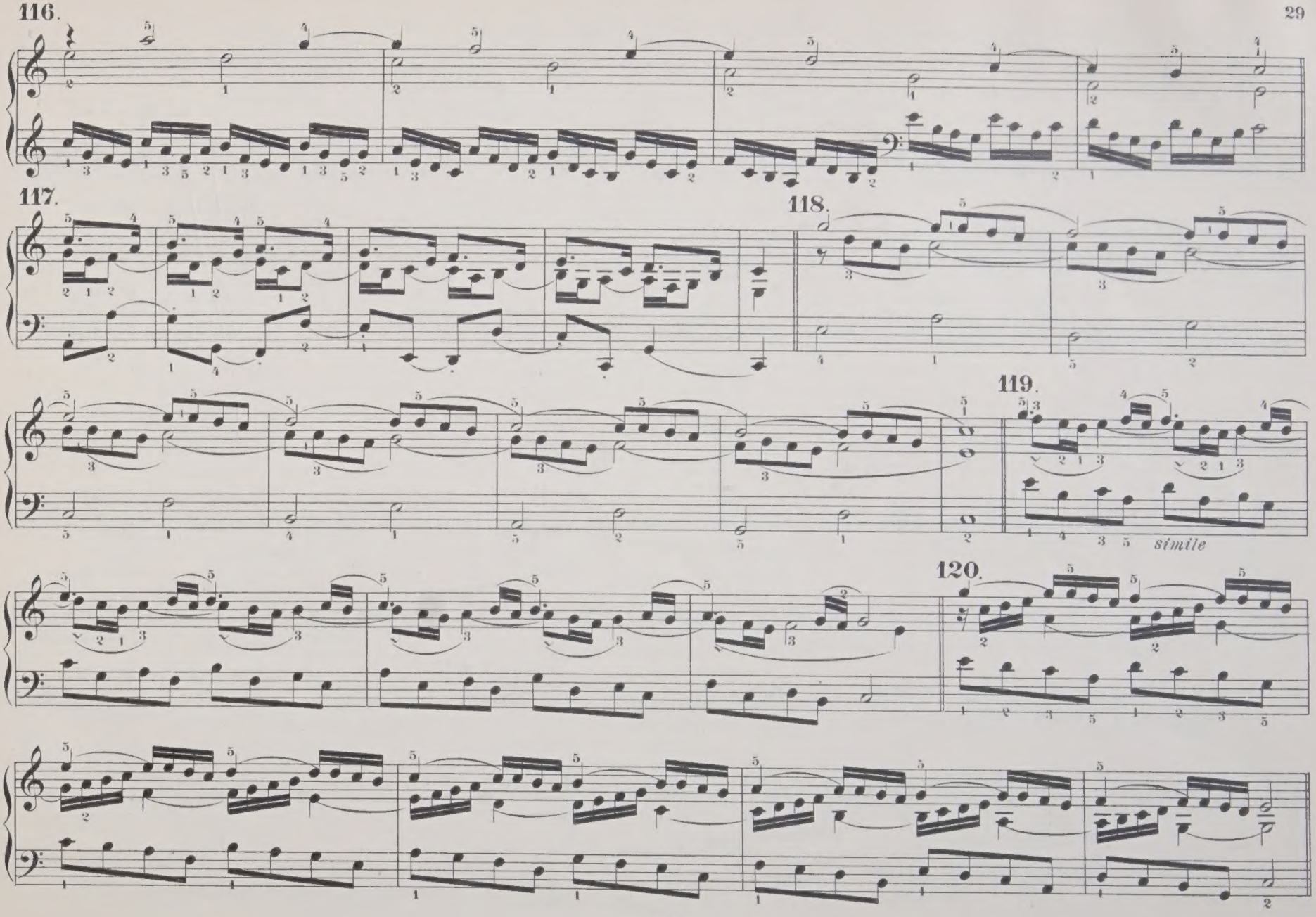
103.

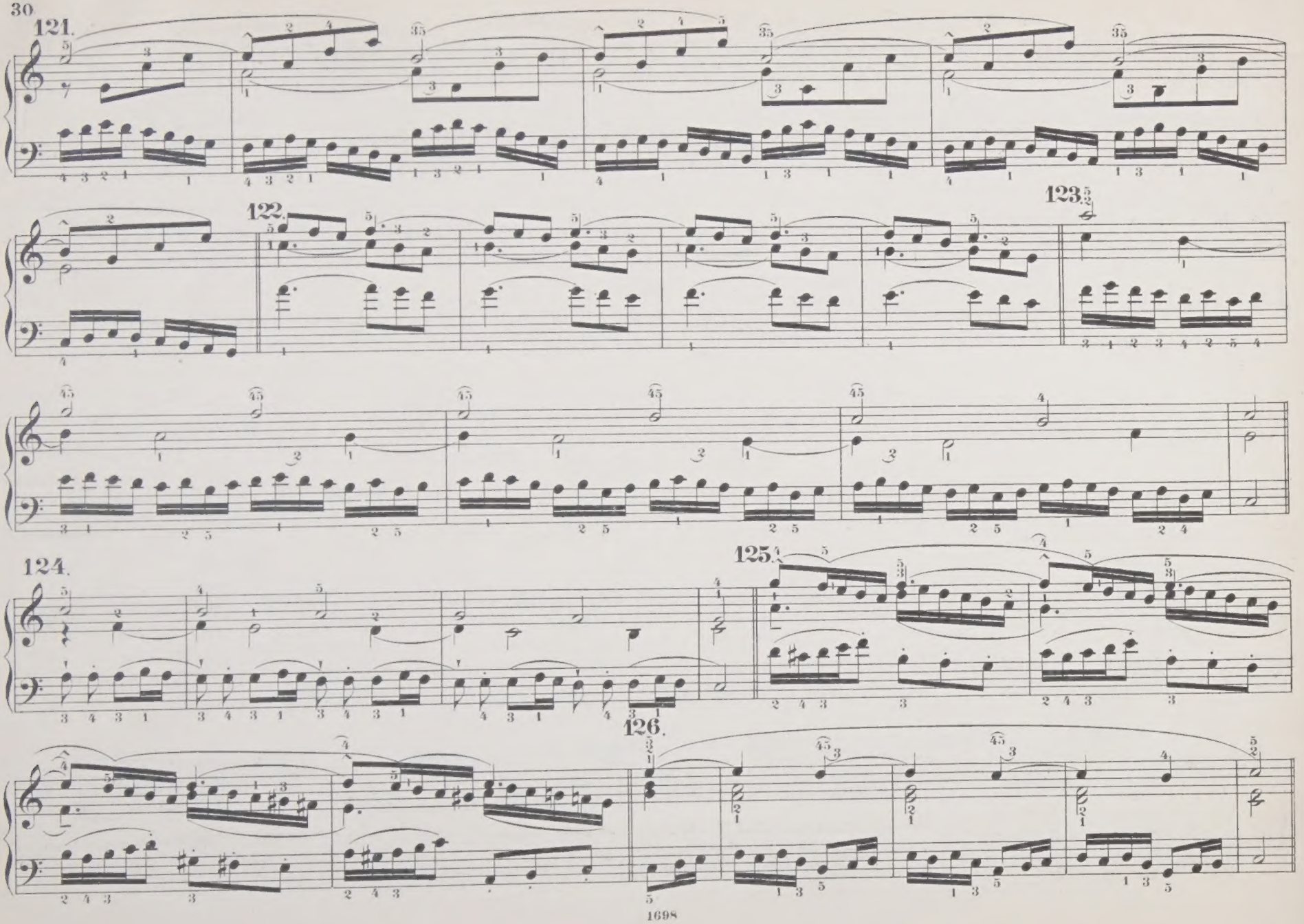
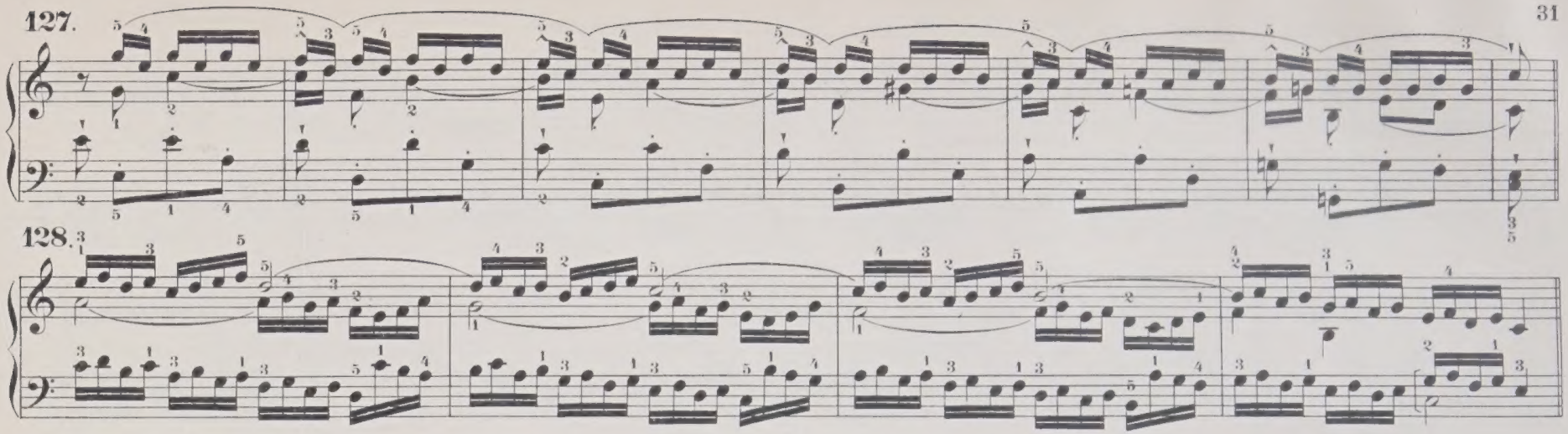


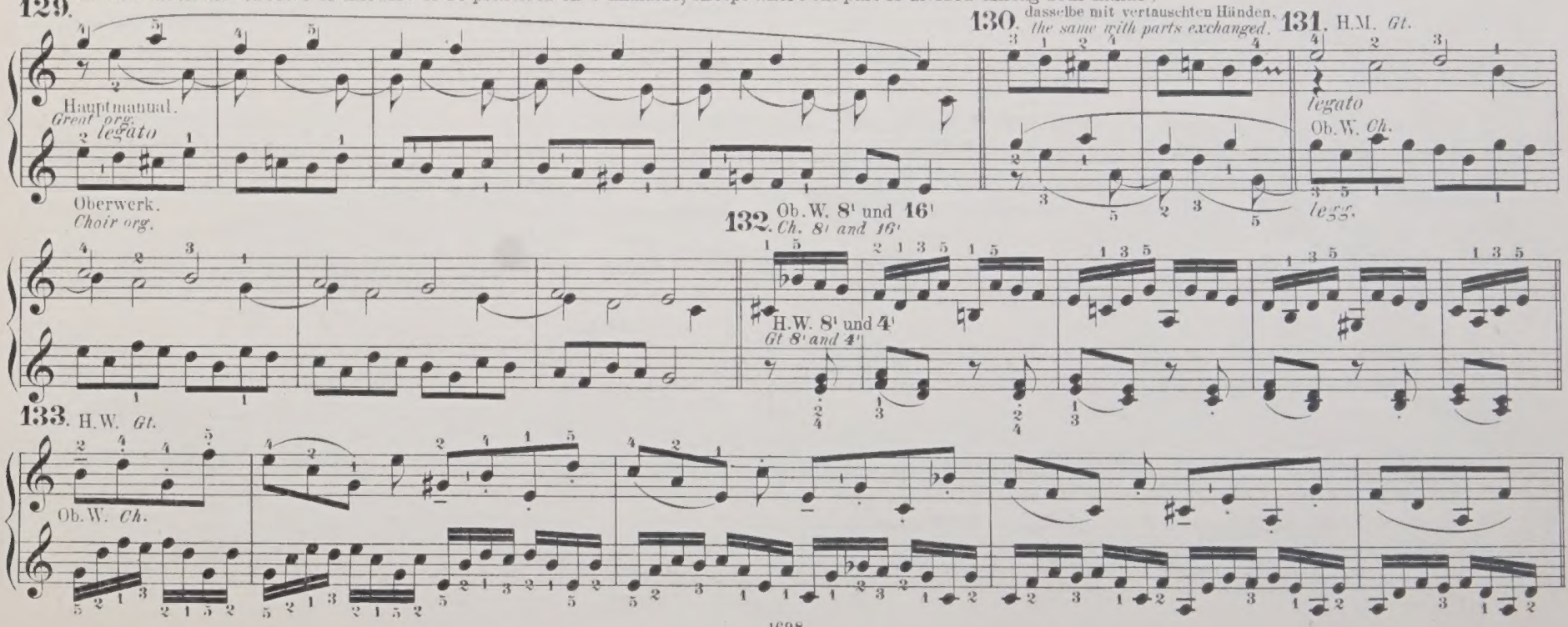

104.
simile
a)
105.
106.
legato


107.
108.
109.


110.
111.
legato
112.
113.
114.
115.


116.
117.
118.
119.
simile
120.


121.
122.
123.
124.
125.
126.

K. Auf 2 Klavieren. (Auch Abth: J soweit nicht eine Stimme auf beide Hände vertheilt ist, auf 2 Klavieren zu üben.)
On two manuals. (Sect. J is likewise to be practiced on 2 manuals, except where one part is divided among both hands.)



134. Bach.

H.M. *Gt.* Ob.W. *Ch.* H.M. *Gt.* Ob.W. *Ch.*

H.M. *Gt.* Ob.W. *Ch.* H.M. *Gt.* Ob.W. *Ch.*

135.

H.M. *Gt.* H.M. *Gt.* Ob.W. *Ch.*

136.

H.M. *Gt.* H.M. *Gt.* Ob.W. *Ch.* H.M. *Gt.*

leg.

Ob.W. *Ch.* H.M. *Gt.* Ob.W. *Ch.*

III. Manual und Pedal combiniert.

L. Beide Hände auf demselben Klavier.

III. Manual and Pedal combined.

L. Both hands on the same key-board.

137.

138.

simile

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

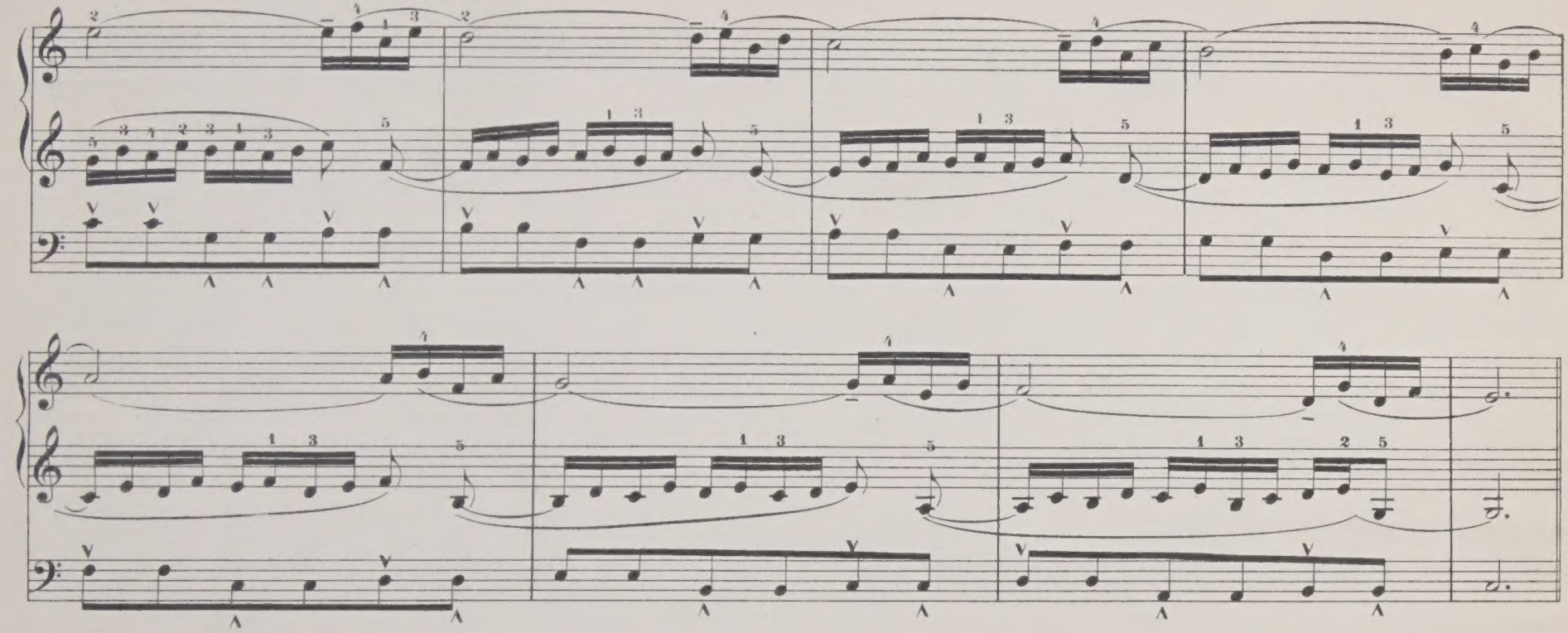
148.

149.

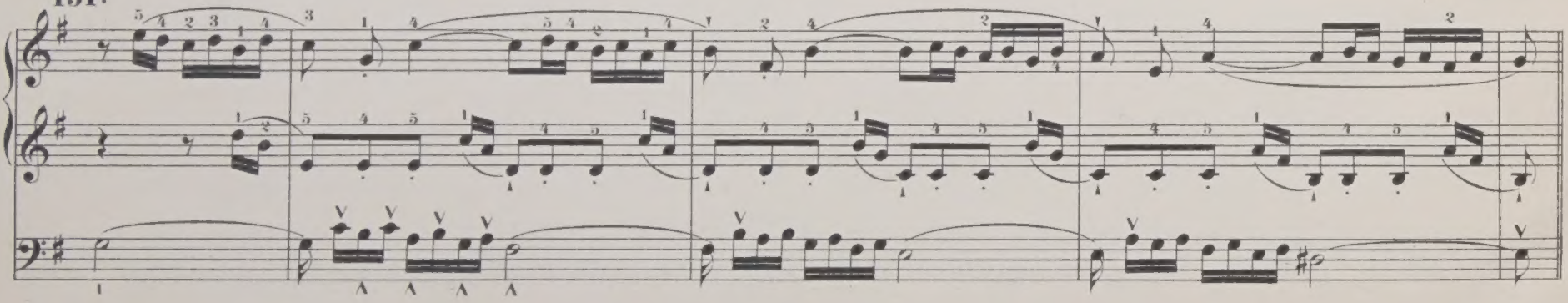
M. Trio-Übungen, bei drei Manualen in verschiedner Combination zu üben nämlich II I III II III I
I, II, II, III, I, III,

M. Trio Exercises, to be practiced on three manuals in various combination, namely: II I III II III I
I, II, II, III, I, III.

150.



151.



DATE DUE SLIP

F255

MT 185 C24 A9 FOLIO
CAPOCCI FILIPPO 1840-1911
SHORT STUDIES

39779267 HSS

000016246993

title 1

University of Alberta Library
0 1620 1864 1173

title 2

MT 185 C24 A9 folio
Capocci, Filippo, 1840-1911.
Short studies :

39779267 HSS